



محمد عبد النبي



# في غرفة الكتابة

تأملات أدبية

محمد عبد النبي

# في غرفة الكتابة

تأملات أدبية

إلى أخي وصديقي  
باسم عبد الحليم.

الكتابة: لأن الكتابة لا تمثل شيئاً نهائياً، ولكنها تعطينا فقط دوافع، لأنها  
بداية لا تتوقف، لأنها دائماً بداية أولى، مثل الجنس أو الألم. وكلما  
استمر المرء في الكتابة عصم نفسه من الانحطاط وحصلتها من الزوال،  
ولهذا السبب أكتب: لكي أتحمل هذا العالم الذي يتجزأ بلا توقف  
إلى العدم.

«غولتر كورت»

ترجمة: رشيد بوطيب

## المحتويات

- شياطين الكتب ١١
- مسألة أذواق ١٥
- الكتاب الحي ١٩
- بين الحضور والغياب ٢٥
- مطبخ الكاتب ٢٩
- سبع ملاحظات لكاتب القصة القصيرة ٣٣
- إيقاع العالم ٣٧
- عواقب اللعبة ٤١
- سراب العمق ٤٧
- في غرفة الكتابة ٥٣
- بمصاحبة الموسيقى ٦٥
- الأذن: خرائط السمع والعصيان ٧٣
- نعم الصمت والعزلة ٨١

تجارة الكلام ٨٥

لذة الاقتباس ٩١

حنان النقد وقساوته ٩٧

مواصلة الكتابة من الحياة الأخرى ١٠٣

«باموق»، ساذجاً وحساساً ١٠٩

أناشيد التكية وأسوارها ١١٥

أول سكان البرج العاجي ١٢١

«الثلاثية» بين نجيبين: كاتبها وناقدها ١٣١

خمس دروس محفوظية ١٣٧

إدوار المخراط وقلاعه الممنوحة ١٤١

«جانبسي» وقمصانه الملونة ١٤٧

مطاردة أشباح الأمومة ١٥٥

نزاع القداسة عن ست الحيايب ١٦١

كيف تزور سوق الدجالين من غير أن تفقد عقلك؟ ١٦٧

فيلسوف الحياة اليومية ١٧٥

«إنما الحاضر أحلى» ١٨١

«يا هدى الحيران في ليل الضنا» ١٨٥

روح «زن» ومعجزاته:

«وضحكنا ضحك طفلين معاً وعدونا فسبقنا ظلنا» ١٩١

شكر واجب ٢٠١

## شباطين الكتب

وذات يوم جاءنا الصباغ بكتاب متسافلاً:

— هل سمعتم عن هذا الكتاب؟

غلافه من الخارج يدل على أنه كتاب تاريخ، وقد غُطي به لإخفاء عنوانه الحقيقي وهو «رجوع الشيخ». ونصحنّا بقراءته سرّاً. تبادلناه واحداً بعد الآخر. مررنا بسرعة على أبوابه لنقع في قبضة حكاياته. أجبعت نيراننا وعدنها بوقود من المقاربت.

الفقرة السابقة من رواية «قشتمر» للأستاذ نجيب محفوظ، ولعل كتاب «رجوع الشيخ» ما زال محظوراً حتى الآن، فهو قطرة في بحر من التراث العربي، بحر يموج بالأخيلة الحسنة والحكايات الشهوانية مما تم استبعاده وإخفاؤه عمداً، حتى ولو لم يعد شباب اليوم— كما كانت شلة قشتمر في أوائل القرن العشرين— بهم أي حاجة إلى قراءة كتاب يؤجج نيرانهم.

لم يسلم الغرب أيضاً من مهازل المنع والحجب، بل معجن المبدعين أحياناً، حتى فترة قريبة من القرن العشرين. وفي كل مرة، وبعد مرور السنوات ونضج الوعي، يُرد الحق إلى صاحبه، ويُصَف الكاتب وكتابه، ولا تبقى إلا مساءلته وتقييمه بمعايير الأدب والنقد غير المقدسة، التي يفتح فيها باب الاختلاف الرحيم على مصراعيه، بل ربما قرّرت بعض تلك الكتب الممنوعة في السابق على طلاب المدارس والجامعات.

حينما ترجمنا مثل تلك النصوص إلى اللغة العربية، على استحياء مرة

أو في مغامرات شجاعة مرة أخرى، بدأ الحديث عن الكتابة «الإيروسية» وتجلياتها، ونماذجها من «الماركي دوساد» و«د. ه. لورانس» إلى «أنائيس نين» و«هنري ميلر» وغيرهم. فكأننا استوردنا «إيروس» الأشقر ونسينا «إيروس» الشرقي الأسمر الجميل المحبوس في كتبنا القديمة.

و«إيروس» هذا بالمناسبة هو نفسه كوبيدو أو «كوبيد» أو «أمور»، ابن الست «أفروديت» من الأخ «هرمس»، وهو حسب رأي الأستاذ أمين سلامة، في «معجم أعلام الأساطير اليونانية والرومانية»، يمثل «مبدأ الاتفاق والاتحاد في بناء العالم ومخلوقاته»، وله نواذر ومغامرات. لكن اللافت أنه لم يكن إلهاً للجنس الخالص والشبق الأعمى، بل للحب والغرام، بذليل أن له أحياناً اسمه «هيميروس» مختصاً بالشهوة الحيوانية المحضة. لكن الشهرة لها كلمتها الأخيرة حتى بين الآلهة الوثنية، فجعلنا من اسم «إيروس» مصدرًا تنسب إليه كل كتابة شهوانية، تلك الكتابات التي تتوارث بانتظام في لغتنا العربية حتى الآن، سواء مدّت لها جسراً نحو أسلافها العرب أو آثرت أن تستورد من قمين الأخ «إيروس» الأشقر.

غير أنه ليس من المفيد كثيراً أن نستدعي هذا الجانب من تراثنا كلما اضطررنا إلى الدفاع عن نصوص أدبية حديثة ومعاصرة يمكن أن تُعد كتابة «إيروسية»، أو قد تُتهم حتى بالفحش والإباحية، لأنه سيكون دفاعاً سلبياً وسلبياً، يُحكم أيقونات الماضي في أجساد الحاضر الحية، إضافة إلى أن تلك الكتابات ربما تكون قد لعبت - في حينها - أدواراً مغايرة عما نطمح إليه الآن، أدواراً كالتعليم أو التطبيب أو التسلية، ولم تعد كذلك بمعاييرنا الحالية، حيث لم تزل الكتب غير المعتمدة من سلطات الأخلاق الرسمية موضع اتهام، لا سيما تلك التي تحوم حول ممالك الجسد والجنس، موضع اتهام وريبة وخشية من يعتبرون أنفسهم حماة الأدب الرفيع والخلق القويم، وكان الكتب - على قدسيته وجلاله في ثقافتنا العربية - أماكن صالحة لسكنى الشياطين، تلك الأخيرة التي قد تتسلل منها في غفلة من الرجل

الراشد القادر وحده على تمييز الصواب من المخطأ، تتسلل الشياطين من صفحاتها لتختطف الأطفال وتغوي النساء وتمسح عقول صغار السن وتعيث في الأرض فساداً.

صحيح أن «إيروس» كان يحمل في جعبته سهماً ذهبياً تُرشق في صدر الإنسان أو الإله من هؤلاء فيقع فوراً في غرام أول شخص يراه، ولكنه حمل أيضاً سهماً أخرى من رصاص، تصيب باليغض والفور والكرهية، وكثيراً ما استخدمها كذلك، وكثيراً ما يبدو الآن أن جعبة «إيروس» فرغت من سهام المحبة ولم تبقَ فيها إلا سهام الرصاص، لكن متى كانت الكراهية قادرة على العمل والإنتاج والاستمرار؟ متى نجح المنع والحجب في مسخ الناس وتغييب عقولهم لأمد طويل؟

يُحكى أن صبيّاً صغيراً كبر وتربى في دير لرهبان متزمتين منذ طفولته، فلم يرَ امرأة طول عمره، وحينما صار صبيّاً يافعاً توسل إليهم لكي يخرج إلى السوق، حيث رأى بائعة فنتته، وحينما سأل عنها الراهب المرافق له، قال له إنها الشيطان. عاد الغلام إلى الدير بسهم «إيروس» في صدره، وحينما سأله رئيس الدير عن أكثر ما أعجبه في السوق، أجابه من دون تردد:

- الشيطان، الشيطان يا أبانا.

## مسألة أذواق

إلى أي مدى يمكننا أن نتق في ذائقتنا الخاصة بالكتب والقراءة؟ أو لماذا يجب علينا أن نتق فيها من الأساس؟ لماذا نميل للحرص عليها والتشبث بها والدفاع عنها ضد أي هجمات من أذواق أخرى وكأنها تهدد وجودنا نفسه؟ ربما لأن تلك الذائقة كبرت معنا، ربّتنا وربيناها، رأيناها منذ أن كانت طفلة لا تميز الخبيث من الطيب، ثم راقبناها في صباها الغر، واقتحاماتها للمجهول، وإقبالها على الدنيا في نهيم لا يعافي شيئاً. لكن ألا يفترض هذا المجاز أننا نعيش منفصلين عنها، كأباء لها أو أمهات؟ كأن الأمر غير ذلك، فنحن وذائقتنا شيء واحد، ولا نراقب طفولتها وصباها، إلى آخر محطات نموها، إلا بأثر رجعي، أي بعد فوات الأوان، بعد أن نكون قد تناولنا العشبة الضارة أو شربنا من البئر المسمومة، ومن يدري أي أوشاب وأدران لا تزال عالقة بجوفنا حتى لحظتنا الراهنة، التي نزعّم فيها أننا نعرف ذوقنا في الأدب مثلاً كما نعرف راحة يدينا، لكن حتى راحة اليد قد يعترىها التغير من دون أن نلاحظ.

حتى لو عفونا عما سلف، وصرفنا النظر عن تاريخ نمو ابنتنا الحلوة الذائقة وألبوم صورها القديمة، لن ننكر مع هذا أن صورتها الحالية تشكلت بناءً على إجمالي تجاربنا مع الكتب، وما تناولناه وما استسغنناه وما شعرنا به ثقيلًا علينا غير قابل للهضم أو للفهم. منذ أول كلمة فككنا خطها، منذ أول



بيت شعر وأول سطر في قصة وأول رواية كاملة، وحتى آخر منشور على موقع فيس بوك مرزنا عليه سريعاً وسط الزحام والمواصلات، تُواصل الذائقة عملها، ترسم صورتها، تعجن نفسها وتخبزها، أسيرة لرحلتنا الخاصة، لا يمكنها أن تتجاوز حدود المكونات التي نضعها لها على مائدة المطبخ كل يوم، وينبغي عليها أن تصنع منها شيئاً، شيئاً طيباً بحيث يمكننا الدفاع عنه أمام أشهر الطهاة ومطابخ الشعوب الأخرى وأفخر المطاعم. تظل الذائقة الشخصية قاصرة لأنها ابنة قراءات صاحبها، تلك القراءات المحدودة للغاية، مهما اجتهدنا ومهما أنفقنا من ساعات وليال، أو طاب لنا الحديث عن المكتبة الكونية وعن أميتها كيف البصر، وعن جنتنا الموعودة هنالك. ما من أحد قرأ كل شيء، فكم من السنوات يحتاج أي إنسان لقراءة الأعمال التي تعتبر أساسية - أو ما قد يسميه البعض بالـ «الكلاسيكيات» - على الأقل؟ حتى في أثناء مرور تلك السنوات سوف تتبدل ذائقته مع الوقت بصورة متواصلة، لأن الذاكرة والنسيان يلعبان دوراً حاسماً عند كل متعطف، ولا يتبقى إلا فئات انطباعات هائلة، جملة، مشهد، حالات انفعالية نائية تركت أثراً واختفت.

عَمَّ نتحدث إذن حين نتحدث عن ذوقنا الخاص وميولنا في القراءة؟ ربما نتحدث عن كائن حي، عن ذاكرة لا تترك حدودها أو نقاط ضعفها، عن شيء متغير ومتقلب شأن حالة الطقس، عن نبذة تنمو بقدر ما تذبل، عن ظل في حالة تشكّل دائمة، ظل بلا أصل.

يحدث أن يغير الناس آراءهم في كاتب أو كتاب بعد مرور بعض الوقت، فتأتي المحبة بعد العداوة، أو يتقلب الذي بينك وبينه عداوة كأنه ولي حميم. هذا شيء صحي، لأننا نتغير، أو هذا ما يجب أن يحدث وأن يكون موضع انتباهنا. لكن حتى لو استمرت علاقتنا بهذا الكاتب أو ذلك الكتاب كما هي مع كل تجربة قراءة، فلعل أسباب المحبة والكراهية تتغير من وقت إلى آخر، ثم قد تتحول أسباب الانجذاب نفسها إلى دواعي رفض ونفور، عندما تتغير

علاقتنا باللغة والأفكار، إلى آخره، وهذا كله شيء شديد الشبه بما يجري في العلاقات الإنسانية الحميمة. الفرق أن الطرفين في العلاقات الإنسانية يتغيران مع مرور الوقت، فهل يبقى الكتاب ثابتاً باعتباره منتجاً منفرداً ومفرداً منه؟ الحقيقة أن الكتاب أيضاً يتبدل مع مرور الوقت، ليس فقط نتيجة تبدل نظرنا له، بل لأن الزمن يفعل فعله فيه، بكل ما يُستجد خلال هذا الزمن، فيُغيره أو يضيئه أو يمحوه كأن لم يكن.

ربما هناك نوع من الكتب يتحدى كل تلك الافتراضات الجريئة المذكورة سابقاً عن تكوين الذائقة، ذلك الذي يتجدد أبداً، ويتغير بتغير قارئه، ويتغير الأزمان واللغات التي قد ينتقل إليها مع الترجمة، ويتغير الأماكن والقراءات النقدية، وحتى مع تبدل حالة الجوار مزاجنا الشخصي، إلى آخر الظروف والملابسات التي بلا نهاية. أتحدث هنا عن كتب حقيقية وليس عن كتب خرافية متخيّلة لا وجود لها، أو حتى عن كتاب الحياة الكبير نفسه، لكنه - ذلك النوع الفريد من الكتب - على الرغم من جميع تلك الارتحالات يبقى محتفظاً بجوهر فريد، شيء غامض وغير ملموس، يمكننا أن نسميه روحه مثلاً، لغزه الذي لا سبيل لتفسيره ولا لتجاوله كذلك. هذا اللغز نفسه ما يمنحه تجدد، ويفتح الباب أمام قراءة بعد أخرى وجيل بعد آخر من القراء ليدخلوا إلى رحابه، ويعيدوا اكتشافه وتعميقه ودعمه في راهنهم. تلك الكتب الفريدة لا تشكل الذائقة بالمرّة، بمعنى أنها لا تُجمّد الذائقة ولا تقبلها، بل تنفخ فيها روح الحياة، تعشها وتقلقها وتربكها وتقلب عاليها واطيها، تفعل هذا ببساطة ومن غير أن يشعر القارئ المسالم بحسن النية، أو من غير أن ينتبه تقريباً، سواء عند اللقاء الأول معها أو مع كل مقابلة جديدة، تفعل هذا حتى حين نظن أننا نسيناها وتجاوزناها وانتهينا منها كما قد نظن كل مختال فخور.

## الكتاب الحي

على ما أذكر، والذاكرة تخدع، دار ذلك الحوار في فيلم «الحالمون» (للمخرج الإيطالي «برناردو بيرتولوتشي» ٢٠٠٣)، بين الشاب الأمريكي وصاحبه المجيد الفرنسي، حين امتدح الفرنسي الثورة الصينية، إذ يصطف الناس حاملين كتابًا، ولعله قال هذه هي الثورة الحقيقية، فذكره الأمريكي أنهم لا يحملون كتابًا، بل الكتاب نفسه، يحملون كتابًا واحدًا يتكرر، والتكرار يُطمئن. ولعل طموح كثير من الناس هو أن يتوحدوا تمامًا بكتاب واحد مُحدّد، أيًا كان لونه أو مبدعه أو موضوعه. ينشدون فيه خلاصًا عاجلاً أو آجلاً. هكذا يسطو الكتاب على الإنسان، هكذا يحكم الميث الحي، ويركب الماضي على عاتق الحاضر المتدقق، فيكبّحه ويشكّمه ويسيرّه. في مقابل قناعة هؤلاء بكتاب واحد هناك فريق آخر، يجرّجون أنفسهم من كتاب إلى آخر، ومع كل غلاف جديد يجدون وعدًا بمعرفة نهائية أو متعة غير مسبقة. هنا تتحول القراءة إلى نوع مآكر من الإدمان، يمارسه هؤلاء بلا انتباه، وقد يرضون بتعاطي أي شيء، حسب الصنف المتاح في الأسواق أو الذي يتكلم عنه الجميع الآن، والحاضر يسرق.

في «٤٥١ فهرنهايت»، الرواية ثم الفيلم، تضرع السلطات النيران في الكتب، لكن الأمر ليس بهذه البساطة، إذ يقرر بعض الناجين بأرواحهم وكتبهم أن يحفظ كل منهم كتابًا من أوله إلى آخره، عملاً كلاسيكيًا مهمًا

يجب ألا يندثر. هنا، مرة أخرى، يتوحد الإنسان بكتاب ما، يصير هو الكتاب، لا ذلك الكتاب الحي المصنوع من أعصاب ومشاعر ورموز غامضة، بل ذلك البيغاء الآلي المظنن الذي قد يتلو «عطيل» («شكسبير») من دون أن ينسى كلمة واحدة.

وما بين التوحد بكتاب ما وحفظه غيبًا وبين اللهاث وراء كل مكتوب جديد يبقى شيء هارب، شيء ليس مجرد حبر على ورق، شيء كأنه ذلك اللوح المرقوم الذي أوله اس عربي على أنه جسد الإنسان نفسه، شيء يحتاج للهواء والنور لكي ينمو ويتجدد، وللصمت لكي يعيد تذوق اللغة والكلام، ولرفض جميع الكتب حتى يستطيع أن ينظر إليها بعين جديدة، عين لا تغفل السياق الأوسع المحيط بنا ونحن مدمجون في القراءة، ذلك السياق الغامض المضحك الذي قد نسيمه الواقع تساهلاً وقد نسيمه الحياة تقاللاً.

\* \* \*

سافر ذلك المرید الشبّاب أيامًا عديدة حتى مكث أخيرًا بين يدي الراهب البوذي، وجلس نافذ الصبر، متلهفًا على الحقيقة، متململاً، بينما الراهب الشيخ في كوخه شبه الخالي يُعد الشاي بتمهل وببطء، وآلاف الأسئلة تتوالت في ذهن المرید تشد أجوبة فورية وبهائية، أسئلة جرّحها خلفه خلال سنوات التّأرجح بين الأهواء والمخاوف. ها هو الشيخ يصب الشاي في القدح حتى امتلأ، ولكنه واصل صب الشاي بعد ذلك، فبدأ ينسكب عن الحواف، وسال على يدي التلميذ، فصاح:

— ماذا تفعل؟

فأجاب المعلم:

— أنت مثل هذه الكأس تمامًا، ممتلئ بنفسك، بأرائك ورغباتك وتحيلاتك وأسئلتك. كيف ستستقبل أي شيء مني ما دام كوبك ممتلئًا حتى حافته؟! أفرغه أولًا.

\* \* \*

تعلمنا التخزين والمراكمة، وجمع كل شيء ممكن، نفتني الأصدقاء والمعارف كما نشترى الكتب والأدوات والأجهزة والأثاث. هناك كتب نحذرنا من «صدية الكراكيب» التي تُضيق علينا الخناق في بيوتنا وتحجز حركة الطاقة حارحنا ودخلنا، غير أن ضيق الفضاء داخل نفوسنا أشد خطرًا.

حتى المعرفة صارت تجميع معلومات وبيانات وأرقام، من دون إضفاء معنى أو امتلاك رؤية. كثيرًا ما ننسى قيمة الفراغ الذي لولاه لما وُجد شيء، لولا فراغ الغرفة لما استطعنا الحركة أو ترتيب أي غرض فيها. الغرفة ليست أثاثها أو جدرانها وسقفها، بل هي المساحة ذاتها، ولولا خواء الدهن لما بزغت فكرة. حتى المادة التي تبدو متماسكة وصلبة، فيها من الفراغ بين جزيئاتها ما لا يمكن لنا استيعابه، ولولا لما تماسك شيء أو وُجد شيء، وهكذا أجبرتنا «سوترا القلب» منذ ٢٥٠٠ سنة تقريبًا: «كل شكل خواء، وكل خواء شكل».

التخلص من كراكيب النفس والذاكرة، ومن ركاز الأفكار والمعلومات، وبسط متاع الدنيا ومعارفها، وبسطه نحو «الاحياء» بالفراغ وسماع للهواء والنور بالدخول واللعب بحرية. لكننا نخاف، ونوحد بين ذواتنا وأشياءنا المادية والمعنوية: هذه معتقداتي، هؤلاء أصحابي، هذه كتبتي، تلك معتقداتي، وتنشبت، وكلما ضغطت قبضتنا على شيء تفتت وتهشم واستحال رمادًا بلا مغزى، وكلما تعلقتنا زاد خوفنا من ضياع ما نتعلق به، أو ضياعنا نحن عند فقدانها، وهكذا دائرة مُحكمة لا يكسرها إلا الاحتفاء باليد الفارغة، وحدها اليد الحرة العارية يمكنها أن تصافح وتلمس وتشير وتلعب. يتخذ هوس التجميع، في بعض الأحيان، شكلًا متطرفًا لدى بعض الأشخاص، الذين يجمعون الأشياء القديمة — الزبالة حرفيًا — من دون أي غرض فني أو مقصد جمالي بالمرّة: الصحف، والمجلات، والعملات، والطوابع، وأربطة الأحذية، والأزرار، والزجاجات، ولعب الأطفال. تمتلئ الخزانات بالخردة والروبايكيا، وتنحس نحن معها في الداخل، شاعرين بأمان وهمي، وقابضين على لا شيء.

الكتب أحد أوضح الأمثلة بالنسبة إليّ حاليًا، في أوساط مدمني القراءة على الأقل. تخرج من المطابع وتُعرض في واجهات المكتبات، بأعلفها الجميلة وعناوينها الواعدة، مثل كعك ساخن خرج من الفرن لتوّه، يكاد يدوب فيه السكر الناعم المرشوش عليه، فيتحلب ريقنا -نحن القراء- مثل أطفال بشمية مفتوحة وحواس نهمّة، فسارع للشراء، طامعين كل مرة في متعة ومعرفة ليس لهما مثل، وهو وعد نادراً ما يتحقق، ونظل ندور في دوامة الاستهلاك مع سيادة آليات تسويق جديدة وذكية، وكان أعمارنا ستتقضي مبكرًا إن لم يفتي هذا الكتاب، أو لم نستطع أن نسام الليل إن لم يحصر ذلك العرس، أو لن نحفظ ماء وجهنا إذا لم تنام ذلك المسلسل الذي يتحدث عنه الجميع. صار استهلاك المنتجات الفنية والثقافية جزءًا مكملًا للوجاهة الاجتماعية بين فئات كثيرة، لا يكاد يختلف عن الثياب والمظاهر المادية الأخرى، التي طالما وجّه إليها المثقف التقليدي، أو اليساري على الأقل، نظرات الريبة والاثهام. والساقية تدور، والدائرة مغلقة، والمستهلك معصب العنين. ثم يأتي صوت الشاعر الهندي «كبير» من بعيد هامسًا:

سألت هذا المخلوق الجائع في أعماقي: أي نهر تريد أن تعبر؟

لم تغد الغواية هنا تدور حول القراءة والمعرفة والاطلاع، بل الاقتناء والاستهلاك السريع ثم النسيان التام بعد بضعة أسابيع. التلاميذ الصغار يتراحمون حول الكانتين في الفسحة، يحشون بطونهم بالوان ومواد حافظة لذينة، فقط لإشباع ذلك المخلوق الجائع في أعماقهم أي نهر تريد أن تعبر؟ فلنُعلم الوحش الصوم إذن، وبالجوع سيفضو ويخف. أنصت إلى نصيحة المتصوف الكاثوليكي «أنجلوس سيلسوس» تأتلك من القرن السابع عشر «يا صديقي، هذا يكفي تمامًا، إذا أردت أن تقرأ أكثر، فتتكى أنت بمسك الكتاب، وأنت نفسك الحقيقة».

إذا وضعنا الكتب جانبًا، لو استطعنا، نجد أن إفراغ الكأس، أو ما نسميه هكذا مجازًا، ضرورة نفسية واجتماعية، وليس مجرد ممارسة روحية

خاصة بالرهان المعرّين إفراغ النفس من زحام الأفكار والرهيات والآراء والتحيرات، وربما أيضًا من الذكريات التي تقف على طاقت الحياة وتفسد مذاق الحاضر. ليس معنى هذا أن نستيف كل صباح بذاكرة مفقودة، لنبدأ نعلم كل شيء عن الحياة من البداية، لكن أن نستيف كل صباح بصفحة واحدة جديدة لا تلوثها بقايا اليوم الماضي، مستعدين لأن نتغير بناءً على ما يقدمه لنا اليوم الجديد، وليس بناءً على ما نظن أنه «أنا»، بكل ما تعنيه هذه الكلمة المربكة «أنا»، من إطار مسبق وذات لها صورتها المطمنة، التي تميل لإعادة إنتاج نفسها دائمًا وأبدًا، في تكرار قهري، يعيق النمو ويحتجز الإمكانات.

ليس عليك أن تكون شخصًا متدينًا لتعرف متعة التخلي عن كراكيب الماضي المادية والمعنوية، يكفي إدراكك البسيط أن كل شيء يخضع لتغير مستمر، وأن ما تقبض عليه ضئلاً أنه ذاتك أو حياتك يفتت وينثر باستمرار، يتغير، هنا قد يبدأ انتباهك نحو ما لا يتغير أبدًا، الأفق الصافي الذي يستضيف السحب العابرة، عبورها الخفيف يغازل المقيم. مسرح نفسك المخاوي الذي عُرضت عليه كل تمثيلات ذهنك النشط الخلاق.

## بين الحضور والغياب

هل يطمح العمل الفني حقاً لعزلنا عما نسميه الواقع المحيط بنا، أم أنه بالأحرى يريد لنا أن نعقد علاقة أوثق وأدكى مع ذلك بالواقع؟ لكن هل هذه هي الصيغة الأنسب للسؤال؟ أو هل من المستحيل أن يكون لعمل فني واحد طموحان متعارضان؟ المؤكد أن لكل عمل فني، نستشعر عظمته بينما نلتقاه، أكثر من طموح واحد في الحين نفسه، بل مرة طموحات ذات أشكال وألوان، وربما تبدو للعين في الوهلة الأولى عصابة متنافرة لا يوحد بينها شيء.

إذا نحننا جانباً ثنائية الحضور والغياب، لبرهة قصيرة، وفتحنا الباب قليلاً أمام أمثلة أخرى على تلك الطموحات المتعارضة داخل جسد النص الأدبي تحديداً، لا مكن أن نرى مثلاً طموح استمالة القارئ، وفي مقابله طموح إرضاء الدات فقط وقبل كل شيء، الحقيقة أن هذه حكاية قد تؤدي إلى صراع بغض لا ينتهي إلا بضحايا وأشلء، لكن إنكار وجود أي من الطموحين ليس إشارة صحيحة بالمرءة.

قد تدخل من هذا الباب الموارب أيضاً ثنائيات أخرى، متشابكة الأذرع، مثل إخوة متحابين. لكن لم نقصر أنفسنا على الرقم اثنين؟ ففي رواية واحدة - جيدة وجديرة بأكثر من قراءة - قد نلمح طموحاً نفسياً واجتماعياً وسياسياً، بل روحياً، في إطار شخصية واحدة عظيمة، من دون أن يقع أي تنافر أو تعارض بين هذا كله في سبيكة السرد الواحدة.

تلك الطموحات مهما تعارضت وتضاربت فيما بينها، وداخل العمل الفني الواحد، فإنها مضطرة - في نهاية الأمر - إلى التناغم والتجاور والتناغم والانسجام، تفعل ذلك تلقائيًا داخل آلية غامضة من عمل الوعي والمخلق الفني، أو قسرًا على يد المبدع نفسه، أو مجموعة المبدعين إن كنا نتحدث عن عمل فني جماعي.

يمكننا الآن العودة إلى الطموحين اللذين انطلق منهما السؤال. أول ما يتبدى هو طموح الغياب، أو دالّ أصح التعيين، رعة الفضة أو القصيدة في إلهاء قارئها، في دفعه لنسيان العالم بما فيه، في عزله عن واقعه تمامًا وتثبيته في واقعها الخاص، سواء كان لهذا الواقع الخاص بها أي مرجعية في عالمه وحياته وتجربته، أو أنه مجرد خيال محض لا أساس له في عالمه. لا شك أننا حين ندخل إلى حكاية مكتوبة جيدًا، يغيم العالم من حولنا وتتضح صور الحكاية، يهدأ العالم من حولنا وتصبح أصوات الحكاية، تملأ الكلمات المحيز المحدود والمتاح على مدار اللحظة في وعينا وتُقصي كل ما عداها. هل في هذا شبهة هرب من الواقع؟ ربما، ولم لا؟ لكن في كل من نزعة دائمة للهرب من رتبة الحياة اليومية وجمود الواقع بالسحر والمفاجآت، والانحراف المثير عن منطق المعتاد والمألوف.

في المقابل، هناك الطموح الآخر، الذي أسميناه تكاسلاً بطموح الحضور، أو بالأصح الاستحضار، حيث يستدعي النص القارئ لمجرد أن يرفع من درجة توتره في واقعه، ويحيله دائمًا للخارج، أو يعيده إليه بعد أن تكون حواسه اغتسلت من أدران الاعتياد والألفة، لتستقبل ما نسميه بـ"العالم الخارجي" في صفاء وتجدد وانتعاش.

وهذا الطموح لا يخفت بالمرّة مهما كانت اللعبة فانتازية ومجنونة، فكل حكاية أيضًا تنشد أن تعيد سامعها إلى واقعه ودنياه، وقد تعير السامع فتعيرت من حوله الدنيا، تريد أن تدمجه في محيطه بعد أن عزلته لبعض الوقت، تريد

أن تعيد تشكيل وعيه بعالمه، أي أن ترده إلى أمه الأرض وأبيه الواقع، وليدًا جديدًا قادرًا على الاندهاش أمام أبسط الأشياء وأوضحها.

ليس من الضروري أن يكون التجسد الوحيد لهذا الطموح في الأدب التوجيهي أو الفن التعليمي، بمعنى ذلك الذي يحتمل قارئه برؤية مصممة وبهائية عن عالمه، ويطاله ضمنيًا تمثلها والعيش وفقًا لها، بل من الممكن أن يتجسد أيضًا في نصوص تحيل للواقع بمعناه السبيل والدائي، لمعردات الطبيعة، لتفاصيل الحياة اليومية، للعابر والزائل واللطيف، تنتزعه من سياق الصخب والزحام، وتضعه في إطاره الجمالي الجدير به، وهي بهذا تلمت متلقيها لكل كنوز الجمال والفراة المحيطة به.

إذا رجعنا الآن إلى الطموحين والنزاع المقترض بينهما، فقد نرى أن انتفاء هذا تناقص، ودلّالي الصراع، ممكن، بل إنه الأصل، ولن ندأ هداوة الهدية بينهما إلا من داخل نفس الكاتب، حينما يتبّه إلى تلك الحدود المتماهية في لعبة الكتابة، وخصوصًا بين تغيب الواقع المحيط بنا واستيعابه وإخفائه، وبين استحضاره وإعادة اكتشافه بدهشة طازجة. كأن الكتابة لا تمحو إلا لشئ، وهي بذلك تصحى بذاتها - في أحيان كثيرة - حتى تكون مجرد جسر من كلمات نحو استعادة مملكة الواقع اليومي الحي، وفي أحيان أخرى ترفض ذلك في كبرياء، فلا تكون جسرًا إلا نحو نفسها، ولا تعكس مراهاها إلا ممالكها السحرية المشيدة من غبار الأحلام.

## مطبخ الكاتب

يقول الكاتب الإنجليزي «نيل حايان»: «الكتابة تشبه الطبخ شيئاً كبيراً. أحياناً لن تنفش الكعكة مهما فعلت، ولكن من وقت إلى آخر ستجد أن طعم كعكتك أحلى من كل أحلامك بها».

لا يتوقف الأمر عند مجرد التشبيه، فبعض كبار الكتاب اشتهر بولعه الصخ وممارسته؛ منهم على سبيل المثال «الكسندر دوما» الأب، فقد «ذوقة خبيراً بالأطعمة، وإذا ارتضى أن يجد الناس أخطاء في كتبه، لقد كان يفخر دائماً بأنه أستاذ لا يبارى في فن الطهو. لا شك أننا لو بحثنا أعظم، لو حدد أمثلة أكثر على هذا الولع عما كتب آخرون، وأذكر كتباً أدبية اعتمدت في بنائها وحكمتها على نشاط الطهو ولدت الطعام؛ منها مثلاً رواية «كالما» لبشوكولاتة» للكاتبة المكسيكية «لورا إسكيبيل»، وهناك كتاب «أفروديت» للروائية التشيلية «إيزابيل ألييندي»، التي ربطت بحيط حريري ما بين الطعام وفعل الحب.

وفي كتابه «العالم حسب جارب»، كتب «جون إيرفينج»:

إذا كنت حريصاً، وإذا استخدمت المقادير المناسبة، ولم تحاول اتخاذ أي طرق مختصرة نحو هدفك، عالمياً ما تستطيع أن تطهو شيئاً طيباً للغاية أحياناً يكون الشيء الوحيد ذو القيمة والذي يتم إنقاذه من يومك هو ما تعدّه لتأكله. أما مع الكتابة فأرى أن يومك اختار جميع المقادير المناسبة، وتمنح الأمر كل ما تستطيع من وقت وعناية، ومع ذلك لا تصل

إلى شيء. هكذا هو الحال مع الحب أيضًا. ومع ذلك، يبقى الطهو قادرًا على أن يحفظ العقل لكل من يحاول جاهدًا.

ربما توحى رؤية «إيرفينج» هذه بشيء من الإحباط، غير أنها ما زالت تؤكد على ذلك الخيط الواصل ما بين فن الطهو والكتابة، ففي الحالتين يجد المبدع نفسه أمام خيارات لا نهاية لها، لكن ما يوجهه في الحالتين هو هدفه الأساسي، ماذا يريد أن يبدع؟

لعلنا نشعر بالارتباك والضياع إذا ما أسعدنا الحظ بدخول مطبخ أحد كبار الطهاة، لكن المؤكد أنه لا يستخدم كل عدته وذخيرته تلك كلما أراد أن يعد فطورًا حفيفًا أو يقني بيضة على السريع. وهكذا، الكاتب، ليس مصطرًا على الدوام إلى الاستعانة بجميع ترسدة الأدوات والتقنيات التي يقرأ عنها في لعبة السرد. يكون عليه طيلة الوقت أن يختار من بينها ما يلائم الطبق الذي يريد إعداده، فالإكثار من عناصر التشويق مثلًا قد يساوي الإفراط في التوابل، التي قد تهدد المذاق الأصلي للمكون الأساسي للطبق من لحوم أو خضراوات.

ثم هل تريد أن تعد وجبة خفيفة لشخص أو اثنين، أم وليمة احتفال لعشرات الضيوف؟ هل تريد أن تقدم موقفًا مكتنزًا ومشحونًا، أم عالمًا فسيحًا يرحل بين الأزمنة والأمكنة والشخصيات؟ أجب عن أسئلتك تلك أو لا تعرف أي أدوات مطبخك أنت بحاجة إليها، وأي مقادير سيكون عليك الاستعانة بها، وبأي كميات، وتوقيت إضافة كل منها. ولا حظ أن المنتج النهائي لوجبتك لن يكون مجرد تجميع لتلك العناصر والتقنيات، بل هو شيء أكبر وألذ، حيث تختلط تلك النكهات والمذاقات في فم القارئ، ويصبح من العسير عليه أن يفصل أيًا منها عن الآخر.

كل من وقف في المطبخ لإعداد طعام ما يدرك أنه لا يستطيع - مهما حاول - أن يصل إلى المذاق نفسه مرتين، ففي كل مرة تهرب النكهة وتتجدد، مهما حرص على تكرار الوصفة ذاتها بحذافيرها. هكذا أيضًا يعرف كل

من جلس أمام الصفحات البيضاء للكتابة أنه ما من وصفة نهائية بالمرة. قد يجد مصانع، إرشادات على الطريق، شرح لكيفية استخدام أدوات المطبخ وأسرار التوابل والأعشاب، لكن معرفتك بذلك كله لا تصمم بالمرة تحسب المفاجآت. وقد تكون المفاجأة سارة، حين تكتشف بالمصادفة عنصرًا جديدًا يمكن إضافته إلى الوصفة القديمة، أو - حين تكون محظوظًا وموهوبًا بالقدر نفسه - حين تكتشف وصفة جديدة من الألف إلى الياء. لذلك كله فإن سر الطبخ لا يوجد في كتاب أو في راحة الطهو، يوجد فقط عندما تشرع في العمل، يوجد فقط عندما تتدفق منك الكلمات على الورق، السر الحقيقي بداخلك أنت، وما عليك إلا اكتشافه بالممارسة والتجربة.

قد يتردد المرء على أشهر المطاعم ويأكل من صبح يد أفضل الطهاة، لكنه من يستطيع أن يسي مداع وحه أعدت من أحبه هو، أعده شخص يحبه ويهتم به. لا تضع نفسك في موضع أشهر الطهاة، فمع كل حرفيتهم وخبرتهم لن يستطيعوا تسريب ذلك الحنان والمحبة إلى أطباقهم كلما طبخوا إلا نادرًا، لا تتخذ من الطبخ مهنة، أو تطمح إلى إنتاج تلك الوجبات السريعة المتشابهة والمقدمة لملايين الأشخاص بكميات هائلة، بل اكتب كأنك تعد وجبة مرلية صغيرة لشخص واحد فقط، شخص تحبه وتهتم به، وستكون أسعد لحظات حياتك حين يغمض عينيه قليلًا، متلذذًا وهاتفًا: «الله!».



### سبع ملاحظات لكاتب القصة القصيرة

١- لست مضطراً لأن تعكف على بناء بيت واحد لسنوات متواصلة، يمكنك أن تنق في الفنادق، غرفة لليلة واحدة، كل صباح منظر مختلف، التراء يتغيرون واللعة من حولك تتغير. لست مضطراً لأن تكافح، كعامل بناء مسكين لأمد طويل، في تشكيل روايتك، من دون نتيجة مضمونة بالمرّة - عسر. خفيفاً، تنتقل، تلتقط رزقك كالطيور تغدو خماساً وتعود بطناً. كل مرة تجربة، كل مرة مغامرة. لذّة العابر، الإقصاء بالأسرار الحميمة لغريب في فطر أو حانة من دون أي وعد بقاء ثابت، هذه بعض متع القصة القصيرة.

٢- عبر أمك تستصيع طوال الوقت أن تفكر في ذلك البيت الذي تحلم بسائه، ترمسه في خيالك وتخطط له، بينما تنتقل بين الفنادق والمساكن المؤقتة. يمكنك دوماً أن تتحدث بابتسامة حالمة عن بيتك المنشهى، جاداً أو ساخراً. سيظل بوسعك أيضاً أن تبني ذلك البيت المتحجّل على هيئة الفنادق والمساكن المؤقتة التي عشت فيها، «إيتالو كالفينو» فعلها وأفلت بالطبع يبقى بوسعك أن تتجاهل حلم الاستقرار لأطول وقت ممكن.

٣- لن تكون مطالباً بالعثور على أفكار كبيرة لتكتب عنها، انس التاريخ والهوية والقضايا السياسية والاجتماعية التي يتنافس عليها الروائيون وأشبعوها تشريحاً. تذكر أنك طائر بلا عش، عابر سبيل، إذا أصبحت فلا تنتظر المساء، وإذا أمسيت فلا تنتظر الصباح. ستتيح لك القصة الإحلاص

لما يعيشه هنا والآن من سيولة وتفكك وارتباك، حيث لا أحد يفهم شيئاً على الرغم من أن الجميع يدّعي العكس طيلة الوقت، وخصوصاً الروائي، الروائي الجاد الذي يقدّره النقاد ويلاحق الجوائز. إنه يبدو كما لو أنه يملك جميع الأجوبة الصحيحة على جميع الأسئلة الصحيحة. أما أنت، فعاقل بالورثة، صديق لحركة النجوم، عينك على ورقة الشجر التي سقطت وحطت إلى جانب حذاء المرأة الواقعة في انتظار الباص، تعرف كيف تجد العالم في قشرة جوز وتسمع موسيقى الكون في حبة الرمل، أو هكذا تحزّي نفسك أحياناً. لا أجوبة لديك على القضايا الكبرى والمسائل الحظيرة، حيويت مملّكة قطع الحبوب والألعار والأحادي، التي لا يعرف لها أحد حلاً من قديم الأزل، هذا زائد الذي لا ينفد أبداً، تستغني به عن العالمين، وتسلي به عن أكابيل المجد.

٤- ككاتب قصة قصيرة تستطيع أن تصادق شعراء قصيدة النثر؛ بعضهم جدير بالصدقة لأن في روحه جرى زواج سري بين الشعر والقصة، وبعضهم مثلك ينظر بعين الشك إلى عمل الروائي عموماً. إذا كنت واعياً بمعنى أن تكون قاصّاً مختلفاً اليوم ستجد جسوراً كثيرة تصل بينك وبين قصيدة النثر، لأنها لا تلوي على شيء، لكنها تلوي مادة الواقع، أو ما يسميه الروائيون كذلك، لنصنع قطعتها من انهشيم والعتات يمكنك مع كتب قصيدة اشتر أن تصحكو. حتى قدموا من طموح صديقكم الروائي المسكين الذي يسهر الليل ليعيد بناء العالم، العالم نفسه الذي يتغير باستمرار خارج نافذته. لا بأس من أن يمتزج ضحككم بلمسة شفقة أو حسد.

٥- استمتع بالظل، أنت عميل سري، لا أحد يعرف وجهك غير أصدقائك من كتاب القصة، لا تطمع في أن تتحول قصصك إلى أفلام ومسلسلات؛ فهذا أقرب ما يكون إلى كروان يتمي أن يكون طاووساً، ولو حدث هذا فلا تصدق محركاتك واستأنف طيرانك وغناك في أسرع وقت ممكن.

٦- أما إذا حاصرتك فكرة رواية وحرمتك النوم ومتعة الضحك مع أصدقائك

شعراء قصيدة النثر، فيمكنك على الدوام أن تلخص حيكته وتكتبها في بضعة صفحات كقصة متخفية، كهيكل عظمي معروض في متحف للأفكار، على الأقل لن يتهكم أحد عندئذ بالثرثرة والترهل والحشو

٧- انسى ما يقال عن صعوبة نشر القصة، إن هي إلا أكاذيب من تحولوا إلى الرواية أو يفكرون في ذلك، ويمكنك على الدوام أن تنشر قصصك في الحرائد والمجلات والإنترنت، أو حتى على حساباتك الخاصة في مواقع التواصل إذا صاق بك الحال يمكنك أن تقرأها لأصحابك أو تحكيها للغرباء في القطارات والمحانات، وإذا وصلت لمرحلة اليأس تستطيع دائماً أن تجد حيفاً عامضاً يربط بصنع قصص كنتها فتشرها وتكتب على علافها روية، إذ على الرغم من كل ما سبق لم تعد الحدود بالوضوح القديم نفسه عندما كان «الجنس الناعم ناعم، والجنس الحشن خشن».

## إيقاع العالم

كثيراً ما يُسأل الكتاب عن الوقت الذي لزمهم لإنجاز عمل ما، يجيب بعضهم إجابة واضحة على وجه التحديد أو التقريب، والبعض الآخر سلسلص من الإحالة مؤكداً أنه لا يعرف حقاً. تكمن الصعوبة في مراوغة المقياس ابرمى اسمه عندما تحدث عن نشاط رنقي مثل الكتابة، فقد كتب: «فت الفعلي لكتابة إحدى الصفحات ساعة أو أقل، لكن هل كُتبت حقاً في هذا الفترة الزمنية فقط؟ هل زمن الكتابة هو مدة مرور القلم على الورق أو النقر على لوحة المفاتيح وحسب، أم أنه أوسع وأشمل من هذا؟ ماذا عن أوقات التأمل والشروع مع الفكرة، وملاحقة العبارات في ثنايا الحياة اليومية للكاتب بأنشطتها المتباينة؟ وماذا عن وقت التحرير وإعادة الصياغة بكل ما تقتضيه من قص ولصق وتعديل وضبط النبرة وتدقيق المفردات وتنعيم الحواف؟

أغلب المهن الأخرى لا تتعلق بممارستها على هذا النحو، يتركونها في أماكن العمل ويرجعون إلى حياتهم، فيمكننا تحديد مقدار ما لزمهم من وقت لإنجاز مهمة ما. تختلف الحسابات مع أنشطة الخلق والإبداع، وبخاصة الكتابة، فهي وظيفة بدوام كلي متواصل على مدار الساعة، في الليل والنهار، في النوم واليقظة، في الوحدة أو مع الآخرين، في الصحيح أو الصمت، في وسائل المواصلات أو أمام شاشات التلفزيون. كأن

جنيًا صغيرًا داخل كل كاتب، يعكف على العمل من دون فترات راحة، يتصيد الأفكار، يطور قطعًا غير مكتملة، يزن الاحتمالات، ويختار من بين عشرات الطرق المتقاطعة، يتحلى ويدب ويُسكّل. أما وقت إنتاج النص نفسه فليس إلا وقت عرض المسرحية على الجمهور، لكنه ليس أبدًا وقت التحضير لها والعمل على البروفات والإضاءة والأزياء والحركة، إلى آخر المهام الضرورية.

في الأحلام نعيش حياة أخرى، وقد نستغرق في دراما طويلة عريضة، حافلة بالتفاصيل والمنعطفات والمماجات كأنها عمر كامل، غافلين عن أن الزمن الفعلي للحلم لم يكن إلا ثواني معدودة. زمن الكتابة هو نفسه زمن الحلم؛ له قياسات أخرى غير ما تعرفه دقة الساعات. وهو أيضًا زمن شخصي، لأننا لا نحلم إلا فرادى، فلكل حاله قانونه وإيقاعه ووتيرته في إنتاج صورته وشطحاته. من المستحيل افتراض وقت محدد ينبغي الالتزام به لإنهاء نص ما، إذ لكل كاتب زمنه المستقل، ولكل نص أيضًا توقيته الخاص في التشكل والنمو والاكتمال، بصرف النظر عن مساحة هذا النص أو موضوعه أو طموحه. لذلك ليس غريبًا أن ينهي كاتب ما عملاً سرديًا فائتًا في أسابيع قليلة، أو أن يقضي سنوات عديدة مشغولًا على كتاب واحد، أو أن يتأخر إيقاع الكاتب نفسه من وقت إلى آخر ومن مشروع إلى آخر.

لن يأتي الحلم بالطبع من غير نوم عميق، ولن يخرج النص من غير محاولة كتابته، لكن هذه نقطة أخرى، تخص مدى التزام الكاتب بتطوير عمله يوميًا بعد آخر، مثل مسائل عديدة غيرها تتدخل في زمن إنتاج النص، من قبيل أحوال الكاتب نفسه في تلك الفترة، ومدى استقرار حياته وانضباط روتينها، وطبيعة المشروع نفسه ومقدار ما يلزمه من تأمل أو بحث ودراسة.

على الرغم من ذلك كله يبقى شيء ما غامض وراء التقديرات المنطقية

والحسابات الصارمة، شيء كأنه إيقاع سري لكل كاتب، موجات مبهمّة من التوهج والهمة تصعد به أحيانًا إلى أعلى عليين، فيتدفق كأنه لم يُعد هو من يكتب، بل يُكتب من خلاله ويُملأ عليه من مصدر خفي داخله، وفي أحيان أخرى قد تشده موجات أخرى إلى الدرك الأسفل من الجمود والجفاف والجذب، إلى حد أنه قد يرحب بالعدم آنذاك عن طيب خاطر.

## عواقب اللعبة

مع الوقت، ومن دون قصد، قد تتحول الهواية التي تُسرِّي عن صاحبها إلى شيء آخر، بصرف النظر عن اسمه أو طبيعته، وسواء سعى قاصداً أم لم يسع بحو ما يسمى الاحتراف.

ربما لا تختلف لعبة الكتابة، في ذلك التحول، عن أي هواية أخرى، غير أن من الصعب على أي كاتب - مهما كان قريب العهد ببداياته - أن يحدد تلك اللحظة المراوغة التي تحول فيها من لاعب حر في أوقات الفراغ إلى شبه محترف، أو صاحب مشروع أو رحلة، أو ما لا يدري له اسمًا بالمرّة. جانب من صعوبة التحديد هذه يرجع إلى أن حليقة الكتابة منذ بذرتها الأولى في صدر صاحبها لا تكاد تتوقف عن النمو، حتى إن توقف الكاتب نفسه عن رعايتها لوقت طال أو قصر، تنمو في الصمت والظل والخفاء، إلى أن تسحق لها الفرصة ويهزل أوان التبرع والإعلان عن نفسها في حياة ونهيب أوحى في غرور وتباؤ.

تنبجس المياه فجأة من بين شقوق ما بدت حجارة صلبة، وسرعان ما يجد صاحب الهواية نفسه مطالبًا بتعلم السباحة، قبل أن يداهم جنون الموج. لم يجد من الممكن له الاكتفاء بالوقوف على الشاطئ متأملًا الأفق، أو منتظرًا ما قد يلقي به البحر تحت قدميه، بين الحين والآخر، على سبيل المنح والعطايا من العيب. تستولي عليه الرغبة في ملازمة

المياه بكامل عريه، وحتى الخوف من الغرق يصحح في أحيان خاطفة له عواية ونداء عذب.

منذ تلك اللحظة، تقريبًا، تزع العقبات والمشكلات وتتكاثر فيما بينها، كأنها شياطين حبيسة طال شوقها للحرية. لحظة انتهاء طفولة اللعبة واللاعب، وجع البلوغ واختمار عجيب التضج، إذ يضطر اللاعب، يافعًا أو كهلاً سواء، إلى الخروج من قوقعته الصغيرة ومواجهة العالم الواسع المخيف، يضطر لأن يتكشف أمام الآخرين، أمام آرائهم وأذواقهم وأحكامهم. قد تهرسه كلمة نقد قاسية، أو خائنه التعبير الدقيق، وقد ترفعه للسماة جائزة صغيرة، أو عبارة إعجاب وتشجيع، وفي كل الأحوال إن لم يكن قد اشتد عوده بعد فالاحتمالات كبيرة أن يرتد إلى نطاق الهواية غير المعلنة في أي لحظة.

يكتسب المغرم بالكتابة والقراءة عائلة أخرى غير أولئك العرياء الذين وُلد لهم ويذهب، عائلة تمتد فروعها وظلالها في كل اتجاه بلا نهاية تقريبًا، وأغلب أعضائها هي عداد الموتى، لكنهم أحياء عند قرائهم يرقون، وغيرهم قليلون لا يزالون موحودين، في موضع ماء واقفين على الشاطئ نفسه، يتبادلون نظرات الونس والوجل، وهؤلاء جميعًا يشجعون ويهددون الوافد المستجد، وحماسًا يصلون منه بعضًا من الانسنة لا توجد طريقة سديدة للتعامل مع تلك العائلة الممتدة غير اتخاذ مسافة آمنة من أغلب أفرادها، تضمن للعضو الجديد قدرًا من الحرية ومن دون أن تكرر السخونة والاعترا ب. تختلف تلك المسافة من لاعب إلى آخر، ويبقى تقديرها لغراً آخر يتوجب عليه هو وحده أن يجد له حلًا.

حتى إن أفلح اللاعب، أحيانًا، في تجاهل تلك النظرات المخيفة المسددة إليه من معاصريه وأسلافه، تطل هناك أعين أخرى، لم تفتح بعد، تترصد من مواضعها الغامضة في المستقبل، تنتظره هي أيضًا لتحكم عليه بالبقاء أو الزوال، بالمجد أو التفاهة. يصيبه الدور إذا ألقى نظرة في داخل البئر،

بدا تخيل وجوده الشبحي، بعد أن يطوى الكتاب. سوف تسافر كلماته وعباراته ودعاياته في الزمن بحساسة نحو الأمام، بينما يسافر رماده يوداعة نحو الوراء. وسوف تتبدل ملامح وجهه، ويكون ألف شيء آخر غير ما طرأ عليه في سيرته الأولى. هذا ما تهتمس به البئر له، مع كل قراءة سوف تتغير، وقد تدل وتتشب وتتلأشى تدريجيًا في صمت حجر، بلا ذنب جنته يدك، ولكنها الأقدار والمصادفات، وإساءة التفسير والمساغات، وتأويل الأهواء والأعراس. حتى إن بقيت وسطعت شمس نصوصك من وراء درك، فالمحاطر أكثر وأغرب. يصعب أصابعه في أدبيه، أي رعب بثته في اللاعب مثر الرمن. ينصح هنا بأقراص النسيان ولتجاهل والاستحمام من استطاع إليها سبيلاً.

معجزات صغيرة تتحقق إذا لم ينال اللاعب بتلك العين الراصدة في كل زاوية ومن كل اتجاه، بحيث يستطيع أن يعض عينيه، وأن يتذكر مذاق الماء ولون الماء، نداء الماء وملبس الماء، ولعبته القديمة، ومن يكون هو، ومن الذي أتى به إلى هنا ذات لحظة مباركة أو ملعونة.

يدرك اللاعب أنه ليس عليه سوى التثبيت بخط غير مرئي بين أنامله، هو الرهان الوحيد لضمان عودته إلى غرفته الأولى، حيث مرآته وصوته وبقية الشركاء الأصليين أمام الصفحة البيضاء. يعرف أيضًا أن هذا الخيط لا يعني أن يتجاهل ما كان وما يكون، ما كُتب وما يكتب، بل أن ينشره ويسمح له بأن يسري في أوردته وشرايينه، حد أن يختفي في داخله ويصير عنصرًا آخر من عناصر تكوينه العصري، ثم أن يلعب وكان هذا كله لا وجود له بالمرّة، وكان أحدًا لم يكتب شيئًا بعد، وكأنه هو المسؤول عن كتابة كل شيء من جديد، وإعادة تأليف أغنية الوجود بكلماته وألحانه ونبرات صوته، وعزفها بالآلات التي تتيحها له لحظته ومكانه.

وبعيدًا عن تلك العائلة الممتدة في كل اتجاه بلا نهاية، سيجد، في رحلته، أسرته الصغيرة، وكلها أشقاء بلا أب لهم ولا أم غير الكتب

والكتابة. تلك الأسرة الصغيرة، قد تألف من كاتب واحد أو حفنة منهم، لكنهم سيكونون له السند والملجأ والملاذ. هؤلاء الأشقاء قد يكونون رحلوا منذ مئات أو عشرات السنين، وقد يكونون أحياء لكن تفصل بينهم القارات والمحيطات، وقد لا تفصل بين بعضهم البعض إلا مسافة يسيرة تُقطع في ساعة أو بعض ساعة، وتلك فرصة ثمينة وحالة نادرة لا تتكرر كثيرًا. سوف يتعرف عليهم من اللحظة الأولى التي يفتح فيها كتابًا لواحد منهم، وسوف يفرح كأنه عثر بمصادفة غير معقولة على صديق قديم عزيز بعد فراق طويل. سوف يشعر كأن هؤلاء فقط، من بين ملايين الناس في العالم ومن بين مئات الكتاب، يتحدثون لغته، بل يتحدثون إليه شخصيًا هو وحده. هؤلاء هم زائد رحلته الحقيقي، وهم من سيرجع إليهم المرة بعد الأخرى، كلما أنهكه السعي أو ناورشته الشكوك، أو حتى طلبًا للانس والصحة الحلوة. قد يتعلم من الجميع، لكنه يستعمل أكثر من هؤلاء الذين يجيبون بوضوح عن أسئلته الخاصة، الأسئلة التي لم يعرف كيف يصوغها وي طرحها بعد، والأهم أنهم سوف يطرحون عليه أسئلة أخرى جديدة ومتجددة، أسئلة سوف يكون عليه أن يعيد صياغتها في أغنيته، وكلماته وألحانه وصوته، ليرسل إليهم تحيته من موضعه، تلويحة الرفقة من بعيد على تقاطعات نسيج الزمان والمكان.

مع كل محطة في رحلته، سوف يتعرض لقواية أن يستريح أو يتساهل أو يتاجر في السلعة الرائجة السهلة مهما بخست قيمتها، وخصوصًا أن نداءات الباعة والمشتريين وعروض الأسواق لا تتركه نعم بلحظة هدوء، تحاصره بمغرياتهما. وكلما استجاب لمصادر التشويش تهافتت اللعبة الأصلية وباخت متعتها تحت ركام الأرقام، أرقام المبيعات وأعداد القراء والمتابعين، نسته من سعر الغلاف وشروط العقود ويانصيب الجوائز، لافتات النجاح المعتمدة في نظام مقدس السلعة ولا يحتمل من لا يعرض عمله ونفسه كسلعة. قد تتحول اللعبة مع مرور الوقت إلى شيء آخر، حساب في البنك، رقصة تعز

مريحي، حلبة مصارعة، سباق خيل لصمان متعة المتفرجين ومنظمي السباق، نسبتهم، لكن «إنهم يقتلون الجياد، أليس كذلك؟» (٥).

وإذا افترضنا أن لاعبًا نجح في عزل نفسه قدر المستطاع عن معمرة معارك، وانفرد ببعته، مؤنسًا فقط بأعضاء أسرته الصغيرة من النفوس الخفيفة والأرواح الكبرى، فلا يزال يتصدده خطر العادة، أن يقدم الأجوبة المعهودة نفسها التي عرفها ذات مرة وساعدته على اجتياز امتحان قديم، أن يلقي التعويذة التي حفظها، عسى أن تفلح، مرة بعد أخرى، في إطلاق المردة والعماريات على الصفحة. يستمرئ التكرار، متساهلاً ومتكاسلاً، غير مدرك أن رقصات المردة والعماريات بين يديه صارت حركة ميكانيكية متوقفة، يملأها الماصي وتحبسها أسوار الخبرة السالفة، صورة باردة للهب قديم، غافلاً عن ضياع الشوّة، وعن أن ذكرى المتعة ليست هي المتعة، ورعشة اللذة في كل مرة كشف جديد لا يكرر نفسه أبدًا.

(٥) رواية من تأليف «موراس ماكوي»، وهناك فيلم بالمتون نفسه

## سراب العمق

في قصة «باتريك زوسكيند» «هوس العمق»، أشاد أحد نقاد الفن التشكيلي بأعمال فنانة شابة في معرضها الأول، لكنه أضاف قائلاً لها إن أعمالها، على الرغم من موهبتها، تفتقر للعمق، وهو الرأي الذي كرره بصيغة أخرى في مقاله عنها، وهو الرأي نفسه الذي سرى وتردد وترسخ كعقيدة لا جدال فيها، - فقط بين جميع المحيطين بفنانة شتوتجارت الواعدة، ولكن في داخلها نفسها، ما دفعها للشك في قدراتها ومحاولة اكتشاف ماذا يعني العمق في الفن، ثم العجز عن رسم أي شيء والانسحاب من العالم والانكفاء على الذات، ثم الاكتئاب والاحتجار، بعد بضع سنوات، بالقفز من فوق برج التلفزيون، لتأتي كلمات الناقد نفسه في تأيينها، لكي تحلل وتفسر وتعلق على ذلك الهوس بالعمق، تلك الرغبة الطائشة القاتلة.

في القصة طاقة سخرية مريرة أقرب للكوميديا السوداء، تنبع - بالأساس - من تصديق الفنانة للحكم الذي صدر ضدها، وإيمانها به إلى حد أن يقودها سحبتها عن العمق إلى عدم فعل أي شيء بالمرّة، بل أن تتخلص من حياتها نفسها، على الرغم من أن أعمالها كانت جميلة وموهبتها كانت مباشرة. إذا أطلقنا العنان لخيالنا قليلاً لنصورنا «باتريك زوسكيند» نفسه يقرأ مقالاً عن رواية «العطر» مثلاً، لناقد يرى أنها عمل جيد وممتع لكنه للأسف يفتقر للعمق، لكن «زوسكيند» على عكس الرسامة الواعدة لم يكن شاباً ساذجاً



مرتكبا، وأدرك أن هذا الحكم ليس نهائياً، وأنه ربما أقرب للكلام، لصحافة الفارغ الذي سوف ينسأه كاتبه نفسه بعد أيام قليلة. على عكس الفنانة التشكيلية، لن يستولي هوس العمق هذا على حياة «زوسكيند» ويحولها إلى جحيم متواصل، بل سوف يستولي هو على ذلك الهوس، ويحوّله إلى شيء حميل، مثلاً قصة قصيرة طريقة وقاسية.

أيّاً كان رد فعلنا، سواء مال للاعتدال أو شطأ حد التطرف، وسواء استجبنا بعنف أو غضب أو أخذنا ننشبع عميقاً في جراحنا، فإن أغلب الناس، لا سيما من يزعمون أنهم من أهل الفن والأدب، يبحثون عن عمق ما، يتخيلونه ويوحون به لأنفسهم وللآخرين، يحادثونه ويتحدثون عنه، فكانهم يمدون عصياً طويلة ورفيعة في المياه التي تبحر فيها عقولهم، وكلما غاصت العصي أكثر اتسعت ابتساماتهم وزادت ثقتهم، وانفتحت شهيتهم للإبحار إلى ما لا نهاية.

يشعر الواحد منا، وإن لم يقل هذا صراحة، ولو بينه وبين نفسه، أنه ليس بعداً واحداً محدوداً كما قد يبدو لأنظار الآخرين، وأنه، في الحقيقة، يتألف من طبقات ومغاور ومناهات، من صور وأصوات، يأوي أغلنا في داخله توق لآل يظهر (على حقيقته) ذات يوم، لأن يكشف عن كل ذلك الثراء الذي في داخله للآخرين. أن يتبدى أمام شخص واحد على الأقل، يعرفه معرفة حميمة، وهذا ما يسمى الحب، أو أن يتبدى أمام أكبر عدد ممكن من الناس، يعرفونه معرفة نوعية، وهذا ما يسمى الفن.

ليس لذي تعريف أو تصور مبدئي للعمق، ذلك الشيء الغامض الخلاب، ذلك الذي شارك ولو بغايه في اعتبار فنانة تشكيلية واعدة في قصة أنمية متخيلة، ويعلم الله كم له في الواقع الفعلي أيضاً من ضحايا. ليس غريباً أن السخرية المبطن والأنيقة في قصة «زوسكيند» الموجهة ضد هوس العمق تسلبت منذ فترة إلى صفحات مواقع التواصل الاجتماعي، ولكن بلا أناقة ولا رحمة أو شفقة. راجت، فجأة كالعادة، موجة مسخرية من أوهايم «العمق»،

حديداً من ربطه بمظاهر خارحية (شديدة السطحية غالباً) من نوع تناول السهوية أو الشوكولاتة مع الاستماع إلى صوت فيروز بصحبة رواية مثل «وأيّ عهد العشق الأربعون»، وبإسلام لو كانت الدنيا شتاء والمطر يسقط في الحارح.

السخرية هنا موجهة نحو صورة مسكوكة وجاهزة سلفاً لكل من يريد لظهور بمظهر الشخص العميق، وعلى هذا يصير العمق، أو الوعي، أو الاختلاف، أو أيّ ما كان اسمه، مجرد صورة على السوشيال ميديا، مجرد ثوب يباع بالجملة بجميع المقاسات جاهزاً لمن يريد. ويبدو أن الكسل وحده هو سبب الطلب المتزايد على مثل تلك الأزياء الموحدة والقوالب الجاهزة. لعل ما يضاعف المفارقة هنا أن تلك الوسائط الحديثة قد حولت شكل بو صلب الإنساني، فصار أقرب إلى كبسولة سريعة وملهوفه، غالباً ما تجسد... ترسل وتُسقيّل - في شكل مرثي، في أحيان نص صغير، وفي معظم الأحيان صورة. وهكذا أتبع لكل فرد هوية جديدة، مسكنة من جماع وتوالي صوره ومنشوراته والمعلومات المرافقة، إلى آخره، ووفقاً لطبيعة كل موقع هكذا وجد كل مشارك نفسه، أو بالأحرى صوره المعبر عنها على صفحات التواصل الاجتماعي، متاحاً لجميع الآخرين المشاركين، موضوعاً تحت أمين الرصد والتحليل والنقد على مدار الأربع والعشرين ساعة. غير أننا لا نستسلم لذلك التسطّيح بطبيعة الحال، ففي اللحظة نفسها التي نتحول فيها إلى صور (مسطحة) نتجهّد باستماتة في إضفاء أبعاد (عميقة) على تلك الصور.

ما لا يخطر على بال أي إنسان، ولو للحظة عابرة، ولو على سبيل المزاح، أنه قد يكون في حقيقة الأمر بلا أي عمق، أنه هو نفسه ليس أكثر من صورة ثنائية البعد. لن يعترف أحد بهذا ولو بينه وبين نفسه، لكن لماذا؟ أين الفضيحة في هذا بالضبط؟ أين العار في عدم امتلاك أبعاد ومستويات وخلافه؟ ربما لأن العمق - على ما يبدو من موضعنا هنا قرب السطح - هو ما يمنح ذاتنا

غموضها الفريد، خصوصيتها وجلالها، وحداها بأن تكون موضوعاً مثيراً للنميمة والثرثرة، موضوعاً شيقاً في الأدب والفن، وعلى أرائك التحليل النفسي، وأمام أقباص الاتهام، وعلى مقاعد الاعتراف. العمق مشود لا لذاته، لكن لأنه هو ما يمنحنا حكاية ذات معنى، والمعنى من أعر وأقدم الأساطير على قلب الإنسانية، ولأنه ربما هو ما يجعل كل إنسان حديراً بأن يكون محبوباً ومرغوباً، وبأن يشعل عن استحقاق حيراً معتبراً في مصاء الآخر، في عقله وقلبه، في أفكار بهره وأحلام ليله. فكان كلاً ما يطمح لأن يكون عند الآخر «الرجل الغامض بسلامته ومتخفي بنصارة».

ثمة استثناءات بطبيعة الحال، تلك المقامات العالية والأحوال النادرة التي يحري فيها التعايش مع السداحة ولضخالة والاعتراض بهم، بلا تمجيد أو خجل. وتلك قدرة خاصة لدى فئة محدودة، فئة مباركة من الحلقة، تعيش في نعيم التجاهل والعفلة والتغاضي، ولا بد أنه سيكون إحساساً مديماً لمن اختبره حقاً. غير أن تلك النعمة في تطبيقها للانقراض على ما يبدو، ربما بفعل توغل واستئراء الرغبة المحنونة في التفرد والتميز، أو على الأقل في امتلاك عمق ما، مهما كان صورياً وزائفاً.

وهكذا، حتى يأخذك الآخرون مأخذ الجد (وفق ما تُردهه الأسطورة القديمة)، لا بد ألا تبدو لهم خفيفاً، ضيقاً عابراً على العالم، ألا تبدو مثل نكتة أو قشة، ربما تُضحك لكنها لا تمكث في الأرض لأنها لا تنفع الناس لكي يأخذك الآخرون مأخذ الجد لا بد أن تحفر عميقاً بما يكفي تحت سطح المظاهر والأحداث والأحار المعدة، حتى لو أدى بك هذا إلى الإحباط في التحليل لدرجة خنق كل فكرة نيرة ولطيفة، أو إلى الإيمان بنظرية المؤامرة، وأن وراء كل هذا ثمة لعبة ذات أبعاد كونية تدار من قبل أطراف قوى عليا، تتحكم في كل شيء من مخابثتها والحقيقة أنه لا نهاية لاحتمالات لعبة التعقيد والتعميق هذه، وقد تنتهي في بعض أروقة مستشفيات الأمراض العقلية.

تزداد المعركة شراسة في مجال الفن، فالعمق هنا ليس خياراً متاحاً، ليس اختصاراً لإضفاء زينة وجو لطيف، بل هو مسألة حياة أو موت، كما لاحظنا في قصة «روسكيندا». لكن الفن، أكثر من الشر بالتأكيد، يتبدى في صور مسطحة، ثابتة أو متحركة، لوحات ذات بعدين، أو سطور مطبوعة، أصوات سبيع عبر الزمن، إلى آخر تبديلاته، لكن ما السر الذي يجعلها جديرة بأن تستعد وتكرر وتُمدح وتُطرح على موائد البحث والنقاش لسنوات وعقود وربما قرون، إن لم يكن ذلك اللغز الخفي المعبر عنه استسهالاً بالعمق؟

ثمة إجابة أخرى، سهلة وربما سطحية قليلاً، هي أن العمق غير موجود في ذلك كله، بل في عقل الإنسان الذي يستقبل تلك التجارب، ويصفي عليها من ذاته، فكان ما يمنح اللوحة المسطحة بُعداً الثالث الساحر هو العين الرائية نفسها، والوعي هو الذي يحول سطرًا في قصيدة إلى معاني وعلاقات ودلالات تكاد تكون لانهاية. فكان العمق في هشاشته ومراوغته سراب آخر، يسعى إليه ولا يُنال، وكذلك يُفقد ويكتسب ويُفقد من جديد، مع الوقت والدرس، وإعادة النظر، وتبدل الأذواق والأحوال.

لا يعني هذا بالضرورة أنه لا توجد أعمال فنية «عميقة» وجديرة بتحليلها لسنوات أو عقود، بل ربما يعني أن تلك الأعمال تملك بالفعل مفاتيح معيها لأبواب يعنيها، مفاتيح ذهبية، وأبواب سحرية، خلفها دنيا ملونة وعجيبة، خلفها ألعاب ممتعة ولذيذة، ألعاب يذوب عقل الإنسان فيها ذوباناً. تلك الألعاب لا تعد ولا تحصى، ويتم اكتشاف المزيد منها باستمرار، لكن من بين أقدم تلك الألعاب، طبعا، لعبة التأويل الشهيرة، فعندما لا يجد المتلقي نفسه بحاجة إلى تأويل أي شيء واستخلاص أي رسالة أو معنى مضمرة، سيحكم فوراً بسطحية ما يتلقاه، لأن العمل لا يحتمل (يا حرام!) إلا تفسيراً واحداً وحيداً، وهو أوضح مما يجس. يريد العقل أن يلعب، يريد العقل أن يتعب، وكل ما يتيح له فرصة للعب والتعب فهو عميق، وكل ما يحرمه منها سطح لا يعكس إلا الفتى نرجس خاملاً ومفتوناً بذاته

للمعق صورة أخرى محيية في محال الأدب، فهو تلك الهوة المحتمية تحت الضباب الأصفر، والتي تفصل بين كتاب التسلية الخفيفة وبين كتاب العبار الثقيل في بهو الخلود الذي نحرسه الحواجز الأدبية المرموقة وسادة البحث الأكاديمي. وإذا كنت تعييس المحظ، وولدت محروماً بالفطرة من ذلك العمق الذي تكشف راحته الأنوف المدربة للبقاء، فأمامك طريقان، إما أن تملك شجاعة الاعتراف بهذا وتعرض عن طريق العمق والعميقين بكل بساطة، ويمكنك أن ترتع وتمرح عندئذ في ملاعب التسلية الخفيفة حراً وسعيداً، وإما أن تظل طيلة عمرك تحارب طواحين الهواء، وتحرق نفسك حتى تكاد تنفجر عروق رقبته، بينما تضيف توابل الحكمة والفلسفة والرؤية «العميقة» إلى طبيختك التي تفتقد لأبسط المقادير التي قد تجعلها مستساغة. ربما ثمة طريق ثالث، لا ينتهي بالسقوط الحر كما انتهت قصة امرأة التشكيلية، وهو ألا تنالي كثيراً بعمق مفترس في نفسك، لا تجلبه جلباً، أن تدعه يلعب كما يشاء، ألا تلاحقه، أن تدعه يظهر ويختفي كما يشاء، وإذا كتبت قصة مسلية لزيدة تجهبها وترضى عنها فمن يدري؟ لعلها تكتسب عمقاً استثنائياً مع الزمن، أو تظل تنزلق على سطح المياه فخوراً ببلاحتها وعريها الساذج المتاح، الذي يخلد كل عقل يتوثب للعبث ويود لو يكشف طبقة من وراء طبقة من المعاني والأفكار، العقل الذي إذا مد يده تمحرك المياه وترتج الصور مثل زجاج ينهشم.

## في غرفة الكتابة

اسمها «الحريشة»، أو «أم أربعة وأربعين»، واسمها العلمي «ستيبيد»، أو ما معناها «ذات الأقدام المائة»، والحقيقة أن عدد أطرافها ما بين ٢٠ و ٣٠٠، وثمة حكاية طريفة تروى عنها، كيف أن أحد خصوصيات اللثام، لم يحد أذكر الآن من يكون حضرته من الحشرات أو الزواحف، أخذ يكيد بها ويمتدحها في الظاهر، متسائلاً كيف تستطيع أن تتحرك على الرغم من أطرافها العديدة، بهذا القدر من الرشاقة والبساطة، ورجاها أن تشرح لهم تفاصيل هذه العملية الصعبة الدقيقة، فهل تبدأ مثلاً بتحريك الطرف رقم ٤ من جهة اليمين، ثم بعد ذلك الطرف رقم ١٧ من جهة اليسار، إلى آخر خطوات وتقنيات عملية السير. وعلى ما يبدو أن السيدة الحريشة ذات الأطراف المائة تعاملت بجديّة مع أسئلته، وحاولت بالفعل أن تفسر كيف تسير حركتها. عندئذ تماماً، وعندما بدأت توجه انتباهها ووعيتها لكل تلك التفاصيل صارت عاجزة عن الحركة، تداخلت أطرافها وتعثرت ووقعت، وهكذا انتصر الحصوم.

لا أذكر الآن أين قرأت هذه الحكاية، لكنها غالباً وردت في سياق الدلالة على مخاطر انتباه الكاتب، وربما الفنان عموماً، إلى آليات وتقنيات عملية الإبداع والخلق، في أثناء عمله على الأقل. فكانه بذلك سيحاول وصف السكرة وهو منتهب وصباح، أو تسجيل إحساس الراعي وهو في غمرة السكر.

وغاية ما يستطيعه الكاتب أن يتأمل حالة الخلق ومراحلها وتحولاتها من بعيد، من الحارح، بوعي المميق، وشكوكه كذلك.

يتفق البعض مع هذه الفكرة، مؤكداً أن الكاتب لا بد أن يكون مثل النبتة في مقابل عالم النباتات، وأنه فعلياً قد يتمزق ويسقط أو تشل حركته تماماً إذا أولى انتباهه لحركة قديمة. البعض الآخر، في المقابل، يؤكد أهمية وضروية وعي الكاتب بأسرار حرفته، لأن الخلق في الكتابة ليس مجرد حركة آلية عفوية مثل حركة الشبي، حتى يمكن له أن يمارسها بلا انتباه، أو بلا قدر معقول من الحضور.

إذا سئلْتُ كيف أكتب، هكذا مباشرة، فلا أطل أسبي قد يكون عندي جواب واضح وشافٍ بأي درجة، ربما لأنني لا أعرف حقاً دقائق وخفايا تلك العملية الملتغزة، خصوصاً بينما أكون في غمرتها، بينما أكون أسيرها، لكن حتى عندما أرغب في تأملها من بعيد، من الخارج، كما أفعل الآن، فلن يكون ذلك إلا عبرها، فلا أظن أن هناك وسيلة يمكنها أن تتأمل فعل الكتابة خيراً من ذاته، وفي هذا ما فيه من مزالق طريفة.

لعل أصحاب كلا الرأيين السابقين على حق، أو كلٌّ على حق بدرجة ما، في سياق ما. فعلى الكاتب بالفعل أن ينسى نفسه وأن يتبته لها، أن يحفي صنعة يديه ويتقن أدق حركاتها. باختصار، على الكاتب أن ينقسم على نفسه، بل أن يعدد ويتنوع، لكي يطلع تلك الحالة المادرة من التوارق المرهف. عليه أن يكون عبد الله البري المنتظر رزقه على شاطئ البحر، وعبد الله البحري الذي يغوص ليخرج بالكوز الغارقة، أن يكون «دكتور جيكل» الطيب و«مستر هايد» الشرير، عليه أن يكون هو السكران والمفتيق، الحالم والحلم والمعلوم به، معاً وفي الحين نفسه، مهما بدا هذا طموحاً مستحيلاً.

\* \* \*

لا بديل للكاتب المخلص عن اكتساب معرفة به، وتنمية حساسيته الخاصة

بحاه نقليات الكتانة وحيلها والأعياها هذه مسألة بسية، مهما احتج ضدها المستعصون للموهبة والسليقة والعترة من ناحية أخرى، فإن تلك المعرفة بطرية، مهما امتدت وتطاولت، لن تعي الكاتب شيئاً، عند عياب شرارة «بحون الأولى ولوعة السؤال ويران التجربة الموقدة.

وعلى الرغم من ذلك، ليس من المستحسن أن يبقى ذلك الوعي بالحيل والحرقة حاضراً يقطاً في سياق عملية الكتابة نفسها، أو في مراحلها الأولى على الأقل، تلك التي يعلب عليها طابع الشرود والاندماع مع الحيل، وتأمل الفكرة النابتة وتقليبها على جميع الوجوه المحتملة، ثم وضع بعض المادة لأولية على الصفحات، سريعاً كيما اتفق، كتابة حرة بلا تماسك أو انسجام، لكنها تنطوي على البذور اللازمة لزراعة البستان كاملاً. بل قد يمثل الوعي الحاد بالحرقة، في بعض الأحيان، عقبة تسد الأبواب أمام شطح الحلم وحرته، وهاجساً يرفج اليد المبدعة تردداً وتهيباً.

أدرك الآن أن هذا التصور قد يصدق بالأخص على فن الرواية، أكثر مما يصح مع القصة القصيرة التي لا تتجاوز بضع صفحات ومع ذلك تصنيفنا بالدوار اللذيذ، أو القصيدة القادرة في سطور قليلة على أن تمتع العالم على اللانهاية. لعل النصوص محدودة المساحة تبدأ سيرورتها وتتهيأ مع هذه المرحلة الأولى من التدفق العارم، إذ تومض الفكرة في أغلب الأحيان ملتبسة بالشكل والنبرة ككل واحد مكتمل، جاهز لأن يولد وأن يعيش حياته. وفي المقابل، كلما امتدت مساحة النص، وتعددت خيوط الحكاية وجوانبها ومساراتها وشخصياتها، إلى آخر هموم السرد الممتد، ازدادت الحاجة إلى الألعاب التشكيل وهندسة البناء ومكر التتابع الزمني، إلى آخر حلول السرد الممتد.

هذا مع الإقرار بأن جميع أوجه المعرفة بالحرقة والخبرات السابقة والكلام النظري قد لا يجدي نفعاً إذا ارتاد الروائي أرضاً حديدة غير مسبوقة، أو راودته فكرة مجنوبة من ناحية الموضوع والعالم، أو الشكل والبنية، فعندئذ

يكون الحال أقرب إلى تعبير الكاتب الياباني «ريونوسكي أكو تاغاوا»، في مقاله «قواعد كتابة الرواية العشر»، ترحمة ميسرة عميمي، «من يريد أن يكون روائيًّا، لا يستطيع أن يأمل في سلام أو أمان طوال حياته كلها، مثل سائق يقود سيارة في طرقات المدينة فجأة بدون رخصة ولا تعليم».

\*\*\*

مع تجربتي الروائية الثانية، «في غرفة العنكبوت»، حاولت أن أكون هذا البهلوان الذي يسير على أكثر من جبل، أو على الأقل أن ألعب الدورين المشار إليهما سابقاً اعتمدت بالطبع في البداية على آلية الكتابة المدحاة والمطلقة، في حرية من أي قيد أو شرط أو تصور مسبق، بغية اكتشاف ملامح علمي وشخصياتي الرئيسية، عملياً وعبر رعدة الكتابة نفسها، وليس في صور شبيهة تومض وتطفئ في مخيلتي.

مع كثير من الروائيين، على ما أحسب، تكون هذه المرحلة الأولى من الكتابة العقوبة هي حجر الأساس الذي قد يشيد فوقه عالم الرواية بكامله، سواء تمت تلك المرحلة في صمت، أي في داخل عقل المبدع، لأيام أو شهور أو سنوات، أو على الورق والدفاتر، بتخطيطات ومسودات ورسوم وخرائط أقرب إلى شبكات لانهائية مخيفة. أميل للطريقة الثانية لأن أضعف جبراً، كما قال «كونفوشيوس» على ما أذكر، أبقى من أقوى ذاكرة، ولأن مجرد تحريك اليد على السطور قد يحمل مفاجآت لا تنتهي.

بعد ذلك أنقسم اثنين عملياً، فأضع عيناً على الشكل النهائي، وكيف قد يبدو من بعيد للغاية، وعيناً على أصغر الجزئيات، وكيف قد تبدو من قريب للغاية. أترك قدماً في مساحة الكتابة الحرة، وأخطو بالآخرى نحو عملية التخطيط والهندسة والتصور الكلي للعمل، وعلى كلا الجانبين أن يغذي صاحبه، أو يرشد حركته، أو يفتل منه حتى تتمرّد عاصياً، كله جائز، المهم أن تولد بينهما علاقة أخذ وعطاء، بحيث يتغير المخطط العام مرة بعد أخرى، وفق ما تلميه اكتشافات الكتابة العقوبة، بالإضافة إلى أن صفحات كثيرة من

مواد الخام الأولية يتم الاستغناء عنها في مراحل متقدمة من العمل على النص، باعتبارها زوائد قد تهدد طموح السلاسة والرشاقة والكثافة.

إجمالاً، أشعر أن على الروائي أن يتعلم، إزاء عمله، بدرجة عالية للغاية من المرونة ومن التواضع. المرونة حتى يدرك ما الذي يحتاج إليه هذا العمل حديداً، بصرف النظر عن أي قواعد مسبقة حول الخطأ والصواب أو القبيح والجميل. وما تقوله التقاليد والمناهج النقدية. والتواضع حتى يستطيع أن يرى مشكلات عمله ونقاط ضعفه، لا سيما في البدايات، بينما لا يزال النص عجيباً طبعاً بين يديه، أي عندما لا يشق عليه أن يعدّل، ويحذف ويضيف، ويلصق ويقص، ويشكل ويعيد تشكيل ما طاب له مرة بعد مرة، أي قل أن يدخل طبعته إلى المرء وتجرّح سخرته، وتوضع أمام أعين الأكليد الحائفة وعلى الألسنة الدواقة، القادرة على النقط أهو ارتساق في مرجح الكهات

\*\*\*

نصبر ورات معدية أو تعليمية، نستطيع بالطبع أن نفصل الجوانب المختلفة لعملية كتابته سردياً، أو مكوناتها الأساسية على الأقل، وأن شاوهدا بالشرح والتحليل والأمثلة العملية؛ جوانب من قبيل الوصف وعناصر المشهد أو الحوار أو المساجدة الدائنة أو الحكمة، إلى آخر ذلك غير أن تلك الحوارات والمكونات من المستحيل عملياً فصل بعضها عن بعض في أثناء عملية الخلق السردية، فهي في العالب تولّد كلاً واحداً متضامّاً متماسكاً، لا سبيل إلى تمكيكه وفرده إلا عنوة أو نظرياً فقط. قد استعبد مثال أم أربعة وأربعين، فلا يقول الروائي لنفسه إنني أحرك القدم رقم ٤ على اليمين أولاً ثم القدم رقم ١٧ على اليسار، ولا يقول لنفسه هذا الموضوع مناسب لحوار قصير بين الشخصيات أو تلك هي اللحظة المناسبة إذن لوصف الجو العام، فلو حدث هذا لكانت - في ظني - إشارة على وجود خطأ ما في طبيعة اللعبة، بمعنى أنه هنا يركب العمل قسراً، ولا يترك له الفرصة لينمو نمواً طبيعياً، فكأنه يصطنع مخلوقاً من مواد وعناصر غير عضوية ولا متجانسة، مخلوقاً

قد تكون له هيئة الكائنات الحية الأخرى في الظاهر، لكنه لن يكون واحدًا منها أبدًا، لن يتنفس ويتحرك ويمو ويتكاثر في أعين القارئ وعقولهم. لا يعني هذا أن مثل تلك الاعتبارات، من قبيل موضع الحوار أو الوصف أو مزج العناصر المختلفة ببعضها البعض في سبيكة واحدة، لا بد من وزنها وتقييمها خلال مراحل التحرير النهائية، هنا يكون لدينا بالفعل كاتب حي، ولا ينقص غير لمسات الزينة النهائية، شيء مثل تحجيل العينين أو تصفيف الشعر، شيء مثل تعميم الحواف الحادة وصقل السطح العام للنص.

\* \* \*

قد تبدو مسيرة كتابة أي رواية، من بعيد وفي الظاهر، كأنها رحلة قطار منتظمة، ذات محطات واضحة ومسافات محددة، ذات مسار معروف ومطفي وموقع، إذ يحرك القطار من محطة الانطلاق، أي من شراره بكرة الأولى مثلاً، ويواصل سيره إلى أن يبلغ محطة الوصول النهائية، وهي العمل المنشور بكن تأكيد، غير أن الكتابة ليست قطارات سكة حديد، لا توجد هنا خطوط مستقيمة، إلا فيما ندر، بقدر ما نجد دوائر متداخلة تشكل رسومًا متاهية مدوّجة، لا يكاد يعرف الكاتب مدخلها من مخرجها.

وما بين نقطتي الانطلاق والوصول، تظل أغلب المحطات مجهولة وغامضة، لا نكاد نعرف أكثر من لافتات وعناوين رئيسية، بلا ملامح أو تفاصيل، نقول مثلاً: «أنا الآن أعمل على المسودة الثانية»، أو «أحاول الآن أن أصل إلى الترتيب النهائي للفصول»، أو «أضع اللمسات التحريرية الأخيرة». عبر أن معنى هذا عملياً هو أن الرحلة لا تزال متواصلة، وأن الدوائر قد تعود للالتفاف حول نفسها في أي لحظة، لتبدأ دورة صغيرة أخرى.

لعل ما يطفو على السطح من رحلة كتابة رواية ما ليس إلا نسبة ضئيلة للغاية من مسارات متداخلة ومعقدة، يتم بعضها في داخل الروائي نفسه، وليس على الورق بالمرّة. انعطافات تفوي النفس، وهواجس نومض في العقل، وحطوات تراجع تارة وتقدم أخرى، وتراوح في موضعها كثيراً،

حتى لتبدو أقرب إلى رقصة من نوع غريب، وليس رحلة منتظمة الإيقاع، الخطوات.

\* \* \*

هي ليست رحلة واحدة مع ذلك، بل رحلات عديدة تتوالى أو تتقاطع وتتداخل. هناك رحلة للفكرة في صيغتها المبدئية، ومحطات تطویرها وتغذيتها بالتفاصيل والألوان والأبعاد، إلى حين الاستقرار على تصور شبه نهائي لها. ورحلة أخرى تبدأ مع الشروع في كتابة النص نفسه، واكتشاف لغته الخاصة ونسوته، والحس الجمالي العام المحيط به. ثم رحلة اكتشاف الشخصيات، تاريخها وأسرارها وعلاقاتها، وحتى ما لا تعلمه هي عن نفسها.

تلك جميعاً مسارات متداخلة للرحلة الأم، وهنا أيضًا يكون من السهل نظرياً فصل إحداها عن الأخرى، على الرغم من أنها تعمل معاً، قد سر من وقد سكتف وقد تسوب الطهور، ولا حياء، في وعي الروائي وفي لواعيه بالأخص. وثمة رحلات أخرى، مضمرة وخفية، أقرب إلى السرية والغموض، قد لا يعرف الكاتب نفسه شيئاً عن طبيعتها وكيميائها الخاصة، وإن كانت تعمل في الداخل، بلا انقطاع، مثل معمل تحت الأرض لإنتاج الرموز والصور والعلاقات، مصنع للأحلام إن شئت، يسكننا ونسكن إليه.

\* \* \*

إد حاولت الابتعاد قليلاً عن الحس النظري أو التعميمي في الجزء السابق، أو أن أضيق عدسة السؤال ولو قليلاً، سؤال كيف أكتب، أو سؤال رحلة الكتابة ومحطاتها، لاخترت جانباً واحداً فقط من جوانب رحلة كتابة رواية «في غرفة العنكبوت»، وهو علاقتها بأحداث واقعية ثابتة، واعتماد جزء كبير من أحداثها على دعوى قضائية جرت وقائعها في القاهرة عام ٢٠٠١، واشتهرت إعلامياً باسم قضية «الكوين بوت» أو «مركب الملكة ناريمان»،

وعُرفت في الإعلام الغربي بقضية «القاهرة ٥٢»، بسبب القبض على نحو هذا العدد من الرجال، أغلبهم من ذلك الملهى الليلي العائم على النيل، وآخرون من أماكن عامة متفرقة أو من داخل بيوتهم، وتوجيه اتهامات جسيمة لهم، مثل ممارسة الفجور وازدراء الأديان.

كان عليّ أن أؤدي واجباتي المنزلية أولاً، بمجرد أن قررت استلهاً هذه القضية، أي إتمام مرحلة البحث وجمع المواد اللازمة على أتم ما يكون قبل الشروع في التخطيط الأولي. وقد كان بعض الأشخاص من الكرم بحيث وافقوا على التحدث أو الكتابة لي، خصوصاً من بين المستعجلين حقوقياً على القضية. الجزء الأعظم من المادة استقيته من تقرير «هيومان رايتس ووتش» حول الانتهاكات ضد المثليين في مصر عموماً، وقضية «الكوين بوت» خصوصاً، ومواد أخرى متفرقة. مكتوبة أو مرئية، على الإنترنت.

لم تكن عملية البحث هذه أكثر من شغل مبدئي، تمارين إحماء، استدعاء عالم الرواية ككل. وقد وضعت ثمارها جانباً بمجرد أن بدأت أنصت لصوت شخصيتي الرئيسية وراوي الحكاية، هاني محفوظ، على الورق، ولم أرجع إلى المصادر بعد ذلك إلا لتأكد من معلومة أو الدخول في أحواء لحظة بعينها، مثل مشاهدة فيديو جلسة النطق بالحكم في القضية على موقع يوتيوب.

من ناحية، فالقضية واقعية تماماً، ولكننا لا نعلم شيئاً عما دار في نفوس أبطالها/ ضحاياها. من ناحية أخرى، يأتي الخيال ليملا الفراغات ويرسم ملامح المتهمين الفردية الخاصة، التي حرصوا على إخفائها تحت مناديل بيضاء طوال جلسات المحاكمة. في مثل تلك اللحظات يجري الانتقال من التعميم والأرقام والوقائع الجافة إلى شخصية فرد محدّد له حكاية تستحق أن تروى. فكانتني عثرت في أحداث القصة والسجن والمهانة على محرك قوي للأحداث، على نقطة انطلاق لأزمة البطل، تتيح له أن يسأل

دل شيء، حارحه ودخله، عند تتبعه لمسارات حياته وإعادة سرد حكايته ثانية، بعد أن فقد صوته نتيجة صدمة عصبية تحت ضغوط المحاكمة. كان من الضروري أن يبقى هاني محفوظ أبعد ما يكون عن الرمز أو النموذج، أو للمعبر عن حالة عامة، كان من الضروري أن يبقى إنساناً، بقدر ما يمكن لشخصية حيالية أن تكون بطبيعة الحال.

\* \* \*

يقول «ماريو بارغاس يوسا»، في رسائله إلى روائي ناشئ، إذ يتعرض لمسألة الإيهام بالواقع، ما معناه: كل تخيل، بحكم تعريفه، مجرد خلداع، لا هو واقع ولا هو حقيقة، وإن كان عليه أن يوحي بأنه كذلك؛ وكل رواية هي كدبة تتظاهر بأنها حقيقة، إنها احتلاق تتوقف قوة بقاعه فقط على الاستخدام العادل. من قبل الروائي، لمصنعات إيهامه وشعوبات شبيهة بخلع سحرة سيرك والمسرح. فكانت نصير أقدر على نقل ما يسمى به الحقيقة كلما  
سألت نفسي: وماذا يصنع من يسهو بلسانه لشيء واحد، يصنع الواقع كما نراه أو كما نريده أو كما تصوره شطحات أوهامنا.

من غير لعبة الإيهام بالواقع هذه، فقد لا يتورط الروائي نفسه في عالمه، مشبلاً عن قارته من بعده. جانب من لعبة التصديق ينبع من منطقة غامضة في الضمير أو الوعي، منطقة قد يكون معيارها الوحيد أحياناً هو مدى إيمان الكاتب بما يكتب، مقدار تصديقه لكذبة الخاصة، وهل هذه الحكاية حكايته حقاً، بالطبع ليس بمعنى أنها تعكس حقائقه الشخصية وسيرة أيامه، بل حكايته باعتبارها قادرة على أن تعكس أسئلته الملحة، أوجاعه وهو أجسه وأشواقه وطموح روحه.

طبعاً هناك الجانب الآخر لعبة الإيهام هذه: الجانب غير الباطني ولا السري، أي جانب الحرفة والشعودة، ومن بين أول أدواته القدرة على سرقة بيران عالم اليقظة الهاري وتسريبها إلى مصنع الأحلام الليلي تزداد عمداً السرقة هذه حرجاً وخطورة كلما اقتربت الرواية من حقائق وأحداث واقعية،

• ي إعادة محاكمة شخصياتي، ولا يجب أن يكون بل إن ذلك المعنى  
 • ي يفتش عنه الفن، حتى هذا المعنى قد يوجد وقد لا يوجد، إذ تكمننا  
 • حلقة، تكفيني أنا على الأقل، تكفيني الرقصة، يكفيني الأُس بالآخر ولو  
 • من متوهمًا، ولو لزيارة عابرة على صفحة حلم.

موثقة ومؤرخة جيدًا. ثمة تهديد بالتماهي مع «الحقيقة التاريخية» أيًا كان  
 المقصود بذلك التعبير، أو خطر الالتصاق التام بالواقع، حد الالتحام به،  
 بغرض الاحتماء بالحقيقة: «صدقوني، هذا هو الواقع من دون تزيف»، أو  
 حتى معرض حماية الحقيقة: «إنهم يحاولون تشويه الواقع وتزييفه، وعلينا  
 نحن مهمة كشف الحقيقة كما عرفناها وعشناها». في الحالتين يشعب  
 التخيل، على الرغم من أنه صاحب البيت والمضيف. يضعف التخيل وقد  
 يمرض ويرقد طريق الفراش، بينما لا يتنبه الزائرون إلى هذا المحتضر في  
 تلك الغرفة المغلقة، وهم منشغلون عنه بالصحب والضجيج، مستغرقون  
 في بث النشرات الإخبارية، وإصدار البيانات السياسية، وإعادة كشف وثائق  
 معرج عنها حديثًا، وتقارير لجان تقصي الحقائق، وتسريبات مقاطع سمعية  
 وبصرية. إنها الوقائع، البراهين، جواهر اليقين المفرد الحق. غير أن نتيج  
 كل تلك «الروايات» لا يفتي صلتها الواضحة بالحد الأكبر وأصل الحكاية  
 التخيل.

\* \* \*

في كتاب الباحثة «شوشانا فيلمان»، «اللاوعي القضائي»، تقول حول علاقة  
 القانون بالفن، وفيما يخص المحاكمات التاريخية الكبرى مثل محاكمة  
 بعض مجرمي الحرب:

يُفترض بالمحاكمة أن تكون بحثًا عن الحقيقة، لكنها، تقياً بحث عن  
 قرار، وعلى هذا فهي، في جوهرها، لا تلتبس الحقيقة وحسب ولكنها  
 تلتبس نهاية قوة البت بقرار. والنص الأدبي، في المقابل، هو بحث  
 عن معنى، وعن تعبير، وعن دلالة بارزة، وعن فهم رمزي

ورد المقتبس السابق في كتاب كنت أعمل على ترجمته، بعد نشر «في غرفة  
 العنكبوت» بفترة لا بأس بها، وعندما قرأته كدت أطير من الفرع، لأن الفقرة  
 عبرت بوضوح ساطع عن شيء كنت أشعر به ولم أعرف كيف أصيغه في  
 أثناء الكتابة وما بعدها، وهو أنني لست بصدد إصدار حكم، أي حكم، ليس



## بمصحاحية الموسيقى

نحكي رواية «ساعي بريد نيرودا»، أو «صبر متأجج» حسب عنوانها الأصلي، للكاتب التشيلي «أنطونيو سكارميتا»، عن صياد شاب ساذج، يهجر الصيد ليصبح ساعي بريد في منطقة ساحلية نائية في تشيلي، حيث الشخص الوحيد الذي يتلقى الخطابات ويرسلها هو الشاعر المتني هناك، «بابلو نيرودا». مع ذلك تنشأ صداقة من نوع ما بين الشاعر الكبير وساعي البريد، ويتحدثان عن الحب والنساء وأسماء النساء، وبالطبع عن الشعر، وكيف أن كل شيء موجود في العالم ربما يكون مجازًا لشيء آخر، شيء أكرم وأبعد. انتقلت الرواية في عام ١٩٩٤ إلى شاشة السينما، بإخراج «مايكل ردفورد»، لتصير فيلمًا ساحرًا، حاز أوسكار أفضل فيلم أجنبي عام ١٩٩٥.

في ذلك القلم، بعد أن انتهت ظروف النفي وعاد الشاعر إلى حياته المعتادة، نرى ساعي البريد، في سلسلة لقطات جميلة، يسجل أصوات الطبيعة ليرسل بها في شريط إلى صديقه الشاعر الكبير، يمسك بالميكروفون الضعيف ويهمس رقم واحد أمواج صغيرة، ثم رقم اثنين أمواج كبيرة على الشاطئ ذاته في الصباح، ثم ثلاثة الرياح على الحرف، أربعة الريح وسط الشجيرات، وثبتاك صيد أبيه («الحرينة» بتعبيره) وهي تخرج من الماء بالسلك، وقرع جرس كنيسة القرية، وحتى سماء الليل المفروشة بالجوز يرسل له صوتها، وأخيرًا دقات قلب ابنه الجمين في بطن أمه.

لقد أراد أن يرسل إلى صديقه الشاعر قطعة حية من المكان الذي عاش فيه لفترة، لم يحتر أن يرسل له صوراً فوتوغرافية، فكأنما أحسن أن الأصوات الفاعلة في المكان والمهيمنة عليه ربما تكون أكثر قدرة على استحضار الصور والذكريات والتفاصيل.

\*\*\*

إذا كان الشعر في شكله الأولي اختلس الموسيقى ووظفها لصالحه، فإن النثر أنصت للموسيقى وتركها تتسرب إليه خلسة حتى تشرّبها، وأنتج داخل حدود مملكته الصوتية نسخته الخاصة من الإيقاع والجمل اللحنية التي تهرّب من الهندسة المُحكّمة والتجانس التام إلى رحاب أكثر اتساعاً وغموضاً، لا يوصد أبوابه أحياناً أمام الاختلاط والضجيج وعدم الانساق والأصوات المتكسرة وغير المكتملة، في صيغ تعيد اكتشاف مفهوم الموسيقى لصالحها وربما لصالح الموسيقى ومجبة السماع أيضاً.

\*\*\*

بادراً ما أكتب من دون خلفية صوتية ما، الصمت مطلوب لكن في حدود ما، وإذا كنت أعمل بين أربعة جدران، كما هو الحال أغلب الوقت، فلا بد لي تقريباً عن خلفية موسيقية، أحياناً أتردد قليلاً عند اختيار الموسيقى المصاحبة لمهمة ما، فإن هناك نوعاً مناسباً لكل حالة، للترجمة وللكتابة، لترجمة الأدب أو لترجمات غير أدبية، لكتابة السرد أو للكتابة غير السردية. بعيداً عن الأعمال المكتنية الذهبية، إبداعية كانت أو آلية، فحتى الأنشطة اليومية البسيطة مثل غسيل الأطباق أو ترتيب البيت قد يكون لها موسيقاها المناسبة، أو بالأحرى أعينيات ومطربون.

بعض النصوص تعرض نوع موسيقاها، وبعضها ينبغي البحث له على شريكه الصوتي الملائم، حتى يفتح الله علينا وتندفق الكلمات على السطور مع انسياب الموسيقى في الهواء المحيط، يسهل استنتاج أن نوع الموسيقى الذي نسمعه أثناء الكتابة، أو نميل إلى الاستماع إليه أغلب الوقت، سوف

سرك أثره على ما نكتب، لكن الأسئلة الصعبة ستكون حول طبيعة هذا الأثر، ومدى عمقه وكيف يتسرب إلى سطورنا ويشارك في تشكيلها.

\*\*\*

لعل ورايتي «في غرفة العنكبوت» أكثر نص كتبه تسربت إليه الموسيقى، إلى حد أن أصبحت عنصراً من العناصر الدرامية وليس خلفية أو حضوراً «ثيقاً». ربما لأن حكايات بعض شخصياتها تشابكت بفن الموسيقى والغناء، حتى وجدتي، في مرة واحدة على الأقل، أضع كلمات أغنية متخيلة تردّد عبر الصفحات، ولم أستعن منها في النهاية إلا بسطور معدودة. هي أغنية: «حفيف خفيف يا هوى»، التي ليس لها وجود بالمرّة، وتخيلت لها، بين الحين والآخر، لحناً جليداً، أنسأه سريعاً كل مرة.

شخصيات أخرى، في الرواية ذاتها، ارتبطت بعض الأغنيات لديها بذكرات عزيزة أو علاقة أو شخص أو لحظة ما، كما يحدث معنا جميعاً. في أحد المشاهد، يتذكر عبد العزيز، مثلاً، أغنية سمعها وهو طفل لوردة الجزائرية، طوال الوقت تردّد في رأسه جملة منها، لكنه لا يعرف ما هذه الأغنية ولا يذكر منها غير تلك الجملة الوحيدة. وخلال سنوات طويلة قد يسمعها هنا أو هناك لكنه ينسى أن يبحث عنها، وهكذا لم يعرف اسمها ولم يجدها ولم يسمعها كاملة قط. حين يلتقي بصديقه هاني محفوظ، يقرر هذا الأخير أن يعثر له على هذه الأغنية القديمة، بعد أن يعرف منه جملتها الوحيدة المتكررة. فاجأ عبد العزيز بالهدية ويتشبه بها، لقد استرد شيئاً كان ضائعاً منه منذ طفولته. اكتملت الأغنية أخيراً. أشعر أن هذه لحظة سحرية نعيشها جميعاً بصورة أو بأخرى، حينما نعر على النغمة المفقودة، حينما نلتهم الصورة وينبثق اللحن من الداخل والخارج في الآن نفسه.

\*\*\*

حرصت على تمرين كتابة بعينه، في بعض ورش الكتابة الإبداعية التي أشرفت عليها، وكررت أكثر من مرة في ورش مختلفة، على الرغم من تغيير وتطوير

معظم التمارين الأخرى، وهو تمرين الكتابة على قطعة موسيقية صغيرة للغاية اسمها «بوتكا دي روسا» لفرقة من أمريكا اللاتينية تتكون من رجل وامرأة، واسم الفرقة «موزيكا نودا» أو «الموسيقى العارية». القطعة سمعتها لأول مرة في ورشة رقص مع مدرب مكسيكي في استوديو عماد الدين بوسط القاهرة، ولصقت في ذهني وبحثت عنها حتى عثرت عليها. المرأة تغني والرجل يعزف على التشيلو، المرأة تهمس وترفع صوتها، تطلق فحيحاً متواتراً يتصاعد في خلال دقيقتين تقريباً الأكثر من ذروة صغيرة تعاود بعدها الهبوط ثم الصعود من جديد. كان نجاح التمارين في أغلب الورش مقارناً إلى حد كبير بين المشاركين، لقد نقلت لهم القطعة الموسيقية توترها وسرعتها وإيقاعها، تسرب إلى سطورهم إحساس السرية والاختلاس والهمس والتسلل، فحيح حميم حار وفرح حر بالحياة.

\* \* \*

لا تهمني كثيراً كلمات الأغنيات ما دامت الموسيقى حلوة والمضطرب يستحق هذا اللقب، باستثناء حالات نادرة يكون للكلمات الأغاني فيها دور حاسم، مع شعراء كبار أو تجارب ذات خصوصية. الأغلب الأعم، حتى مع تجارب أم كلثوم وعبد الوهاب وهيروز، يكون الأساس هو اللحن والأداء. وحتى حينما تميل الكلمات إلى عاطفية مفرطة لا تستشاع فمن الممكن أن ينقدها اللحن أو صوت المغني، إن لم يستسلما بدورهما للجهة التي يشير لها الشاعر. أما لو افتقدت إحدى الأغنيات هذا أو ذاك فلا فائدة ترجى من أجمل شعر غنائي في الدنيا، فهذا ليس موضعه، قد نستمتع به مكتوباً على صفحة جريدة أو في كتاب، لكن هذه مملكة الأذن ويجب تقديم فروض الولاء والطاعة لها، قبل أي تفكير في الصورة والمغزى وخلافه.

\* \* \*

من الصعب أن نعر على كاتب كبير أعلن نفوره من الموسيقى، أو حتى عدم استمتاعه بها، العكس هو الأغلب، فإن لم يكن الكاتب ملماً بأحد

أنواع الموسيقى كاستمع محب، فعلى الأقل سيكون شعوراً بها كمثل على للجمال المجرد وثراء البنية والتركيب. حرص نجيب محفوظ على إلمامه بالموسيقى العربية، وتعلم العزف على آلة القانون حتى أتقنه، وكان «والدي التشيكي» «ميلان كونديرا» قادراً على تأمل تطور الرواية الأوروبية من زاوية ارتباطها بتاريخ الموسيقى الكلاسيكية، ولعله كتب بعض رواياته «في ذهنه بناء موسيقي محدد، كما أعلن «ماركيز» ذات مرة عن طموحه عند كتابة إحدى رواياته وأنها قطعة من موسيقى «البوليفيا».

غير أن شغف الكتاب بالموسيقى لا يعني على العموم سعيهم إلى رحنها حرفياً في سطورهم، فهذه مهمة عبثية، بل مستحيلة، بقدر ما يربي طموحهم إلى تمثل الموسيقى، في إتقانها وفي قدرتها على النفاذ مسجورة أسوار اللغات والثقافات، وفي طبيعة الانسجام بين جميع مكوناتها بهائصرها من جمل لحنية وآلات وعازفين، باختصار ضبط إيقاع نصوصهم بتيرتها وتحقيق التناغم العام بين أصواتها الداخلية.

إذا كان الإيقاع في الموسيقى مسألة صوتية صرفة، ففي المقابل يتصل برشح في كتابته بالمفردات، وهي كاندت بصريه وصوته معاً، ومشحونة بدلالات والمعاني. ردها صوراً وبسماعها معاً، يسما ترجمه «فكاراً» في اللحظة ذاتها في هذه العملية، نستشعر عندئذ مدى تدفق الكلمات على الصفحة، طبيعة العلاقات بين كل مفردة وأخرى، ثم بين العبارات والجمل والفقرات، وهكذا توليف اللغة ينتج الكاتب موسيقاه الخاصة. ينتج كل من يكتب إيقاعه الخاص، سواء كان على وعي به أو لم يكن، وكلما اكتسبت حاسة السمع لديه مزيداً من الرهافة ودقة التمييز والتذوق، وأنصت بينما يعيش ويقراً إلى تلك الأعمام الواضحة والضحية، استطاع أن يعرف قطعه الخاصة منها لطبيعة اللحن الخاص بها وضروراته، وواعياً بخصوصية المادة التي يشتغل عليها، أي اللغة كأصوات قبل أن تكون معاني وصوراً وحكايات.

\* \* \*

## حاشية للرقص

من الصعب التفكير في الموسيقى من دون أن يخطر الرقص على البال ولو للحظة عابرة. ماذا عن المرة الأولى التي نهض فيها شمس التبريزي واقفاً ورافقاً ذراعيه وشرع يدور حول نفسه؟ أي موسيقى كانت تبعث من داخله وتمتد في كل اتجاه من حوله؟ وكنت قد كتبت: «وهذه الموسيقى، كيف لا تبعث منك أنت أيضاً؟». وماذا عن أول مرة تقف فيها أمام المرأة تحية كاريوكا، الفتاة الجميلة الحرة الهازية من أهلها، وترى نفسها في بدلة رقص حقيقية، تلك التي مرقتها بعد ذلك الماسمست النجمات؟ وكنت قد كتبت أيضاً «يحسبون أنها رقصتي أنا، لكنها لهم، للأعين الجميلة». «ترقص؟ أرقص؟» نعم أرقص! غصياً عني وعن كل شيء أرقص. والرقص شأن تناول الطعام وممارسة الجنس، لا سبيل بلوغ جزء من لذته بالكتابة عنه، لكنه أكثر حبرة جسدية تسرع بتعرية الروح، أم النفس؟ أم الوعي بالعالم؟ الأكيد أنه يكشف، يوضح، ولا أقصد هنا عري الجسد بطبيعة الحال، بقدر استعراضه أمام الكون والعناصر والأعين، انكشافه بشجاعة، تعبيرة الحر والمرتاح عن نفسه، كأنه عاد طفلاً أو حيواناً أو إنساناً بدائياً، الشجاعة كلمة السر هنا، فالخائف لا يرقص إلا على موسيقى الأسواط وضحكات الجلادين، وهذا ما يعرف حرفياً باسم التعذيب لذلك فالرقص أيضاً إرادة حرة، ومتعته لا تُنال إلا بذلك الانعتاق والتخفف وسبب العالم كله، من استطاع إلى ذلك سبيلاً «ترقص؟ أرقص!»، أغيب وأحضر، يحضر جسدي وأشعر به يتمدد في كل اتجاه كأنه يوشك أن يتبحر، أو أن يحتل حيز الكون كله، يصير هو الكون كله، ولا أنسى نصيحة جلال الدين الرومي، أضعها حلقة في أذني «ارقص، فالكون يرقص»، وماذا كان شعور مولانا الرومي حين رأى شمس يدور حول نفسه لأول مرة مثل إعصار صغير، وبماذا أحس فريد الأطرش حين رأى سامية جمال ترقص لأول مرة مثل فراشة ربيع؟ سامية الظبية النافرة بين ألسنة نيران الموسيقى الشوقية، في مقابل كاريوكا الشجرة الغضة المتينة، التي تتلاعب من موضعها بالهواء

وتعيد تشكيل الموسيقى ولا تتحرك إلا بمقدار، كأنها الأفعى الهندية ترقص أمام الفقير الذي ينمغ في مزماره أمامها، الحية/الحياة/الأم في أصلها ومآلها أيضاً نبضات قلب الأم تصل إلينا في الرحم لتخلق أول إيقاع حي تراقص على ديبه المنتظم، ثم تبدأ موجات الصخب وأصوات الناس والعدم، «دوقوا له نهود في انميكرور، عشان يسمع أصوات الكون»، رحم الله صلاح جاهين، فقد كان يعرف كيف «ترقص، ينشط كدهو كدهو كدهو»، وحين رأيت فرقة المموليه التركية في المسرح الكبير بدار الأوبرا منذ سنوات عديدة انخضت روحي، وقلت إني أكيد كنت واحداً منهم في حبة سبقة، أو لعلي سأكون في حبة لاحقة، عصمور الحبة الطائر، رقصته هي رحلته بنفسه، نحو اللاهية، وما قبلها وما بعده، هو نفسه اللاهية، كل نفس يدفعه للأمام قليلاً، كل رفة حاح تقصر صغير على الطريق. وعبد المنعم مدبولي يلعب بالعصا ويمزق القلوب بصوته الباكي «طيب يا صر طيب»، ويهلوايات رقص الشباب في الأفراح على موسيقى المهرجانات تكسير للشكل والمضمون والواقع والدينا بحالها، سخريه من الجسد وتمجيده في اللحظة ذاتها، والمطاوي والكراسي والسنج والاسب السوتاجاز مشتعلة الأفواه، والفرح متواصل، والفرح الكبير لا يزال، من ينتهي أبداً، تحت الفقر والمرض والجهل، في المحيمات أو العشوائيات أو القرى ومحرومة من كل شيء تقريباً «أش من عارمي، أما نهت سي، أما من أن»، والجسد المنتشي بالكحول أو المخدرات يرقص ليقين، يرقص ليجد نفسه من جديد، يرقص ليضع ذاته أمام أعين الوجود قائلاً أنا هنا، موجود، وحي، الله، حي، الله، حي، وانتشاء الراقصين على إيقاع الذكر في الموالد قصة أخرى طويلة. وفي رقصة حنان ترك على دق القرداتي العجوز العافق، جماع كامل ولو لم يمسس القرداتي حسن حسني جسد البنت الصغيرة بأصابعه الغليظة الحشنة، لكنه انتشى وسرق الفرح منها ومن الكون كله.

## الأذن

### خرائط السمع والعصيان

الأذن خريطة، لا نرى منها غير حوافها الخارجية، بقية المناهضة تنطوي على نفسها بالداخل. ممرات ودهاليز لا تهدأ فيها الحركة، نمنا أو صحونا، انتبهنا أو شردنا. خريطة لا تؤدي إلى مكان، لأن الصوت لا مكان له، لا يسكن، لا يترك. كمثل الروح يقال إنه لا يضيع ولا يتبدد بالمرة. يصطبغ الصوت بظل سارياً مسافراً في صورة موجات وراء موجات، مسحلاً الأثير الكوني، وبما أن الكون لانهاضي فإن الصوت يتخلل اللانهائي بجلالة قدره ويشترك به، ويصير واحداً معه.

تحدث بعض العلماء أيضًا عن استعادة أصوات الماضي، عن طريق تقنية ما قد يتم التوصل إليها ذات يوم في المستقبل، كما حاول إكرامي أن يفعل في فيلم «رجل قفد عقله». لو حدث هذا ذات يوم لانكشفت أسرار كثيرة، إن لم يكن جميع الأسرار. سوف تتمكن من سماع أصوات الأسلاف وهم يحترعون اللغة نفسها، بادئين من أبسط الهمهمات والدمدمات، ثم وهم يتعنون بأنشيد عادة الحجر والشجر والأفعى والبقرة. سوف تتلصص على أحاديث الأسياء والقديسين والأباطرة و«أيشتاين» وأبي نواس و«بيكاسو»، والقائمة تطول. سوف بعيد كثافة التاريخ بكامله عبر أصواته المستعادة، وعند لحظة ما سوف تتسع الأذن الإنسانية لتحيط بكل شيء، حتى تقف حدودها

الدائية، وتدوب هي أيضًا في اللانهائي بجلالة قدره آنذاك، هل سنجد المحل البهائي بلعر الوجود الإنساني، ذلك المرسوم في محلة للأطفال؟ هل بصر القرد إلى الموزة والفأر إلى قطعة الجبن؟ أم قد تمتنع عندئذ أمامنا متاهة أخرى جديدة، ربما للدخول هذه المرة، تكون حدودها هي حدود كل فرد وكل تجربة إنسانية على حدة؟

\* \* \*

كان علينا، في طفولتنا، أن نسمع الكلام، أي أن نصنع لما يقال لنا من دون تفكير أو جدال أو تذمر. كان حاسة السمع ترتبط بتجربتنا من إرادتنا، أطفالًا كنا أو كبارًا. في فعل السمع نفسه سمة لاإرادية، على عكس البصر مثلاً، إذ يمكننا إغماض أعيننا بحركة هينة وسريعة، فلا نرى ما لا نحب. الأذن أكثر عنادًا، حارس حقيقي من انهيارات محتملة أو حيوانات مفترسة قد تدهمنا من أي ناحية، حارس لا يميز الروار، يسمح للجميع بالدخول، وبالدخول تتم عملية الفرز والخبرة والتمييز والتأويل، ومن بعد ذلك كله، تقدم الاستجابة المناسبة، كل هذا في زمن خرافي لا نكاد نستطيع قياسه. نحن لا نطيع الآخرين بقدر ما نطيع آذاننا نفسها، ولا نستطيع أن نجعل أصابعنا في آذاننا فنضلل ونضيع ويسخرون منا من دون أن ندري.

لكننا نتعلم، مع الوقت، كيف نتحلى على ثنائية السمع والطاعة، نتعلم كيف نصنع أذنًا من طين وأخرى من عجين. أتساءل، أيهما الطين وأيها العجين؟ هل يمكن أن أفرك إحدى أذنيّ فتقطع في يدي صلصلاً لزوجاً مرققاً؟ ساعتها لن أسمع شيئاً ولن أطيع أحداً.

الأذن الميتة أذن حرة، تسمع صوتها الخاص من داخلها، وتحاول أن تتخيل بقية الأصوات، على هواها. الأذن الميتة متاهة معلقة الطرفين، بلا مدخل ولا مخرج. الأشخاص الصم بحكم المولد لا يتكلمون بطبيعة الحال، وخصوصاً إن أهملت إعاقاتهم رأيت مرة شخصاً أعرف

أبم أخرس يقف بين المصلين في مسجد صغير، وسرت رعدة في بدني، ما زلت أتساءل عن طبيعة «الحوار» الخاص بيته وبين الله. إنتاج المعرفة والمعنى والكلام مهرون بمرحلة مبدئية من الاستهلاك، لا بد أن نكتفي بالإنصات طويلاً حتى يُسمع لنا بالكلام. «افهم الأول ومعدين اتكلم»، هذه مرحلة تالية على مرحلة «إنت تسمع الكلام ويس».

\* \* \*

للمتحدث سلطة على سامعيه، يملك آذانهم. أتذكر تعبيراً لأحدهم بأن بعض الشعراء يبحثون طوال الوقت عن «آذان» ويقصد ضحايا لإسماعهم قصائد لهم. جميعنا، بدرجة ما أو في وقت ما، نتقاتل على استلاب الآذان، سواء كنا نبحت عن طيب نفسي أو نتلو القرآن بصوت مرتفع في مترو الأنفاق، أو نمسك بميكروفون في مظاهرة أو لشراء الروبانيكا في الشوارع، الحارات.

تمتد سلطتنا بقدر ازدياد عدد الآذان التي يهيم عليها؛ أي عدد التذاكر المباعة في حفل أحد المطربين، عدد المسحورين ببلاغة أحد القادة السياسيين أو الروحانيين، من يحرصون على حضور خطب ودروس أحد الشيوخ أو الدعاة. كل أذن معركة، إما أن نفوز بها فنقطعها من رأس صاحبها ثم نعلقها على صدرنا نجوار بقية الأوسمة من المعجبين والتابعين والموالين، وإما أن نخسرها فلا يعبرنا أحد عندئذ أذنًا صافية، وهنا نكون مثل من يؤذّن في الماطا، أو ربما مثل المجانين الذين يكلمون أنفسهم، أو المتوحدين الذين قد يوحون بهمومهم إلى حيوان أليف مثل حودي «تشيوخوف» في قصته الشهيرة.

\* \* \*

شعرت بالضيق عندما سمعت صوتي لأول مرة عبر وسيط خارجي، على شريط مسجل سوف يتم إرساله لأحد الأقارب في العراق، منتصف الثمانينيات على ما أذكر. نسيت الموضوع بالطبع فيما بعد، حتى اكتشفت

تدريجياً أن الصوت الذي نسمعه لأنفسنا، بينما نتحدث أو نغني أو نصيح أو نكي، ليس هو نفسه الصوت الذي يصل إلى أذان الآخرين، شيئا من مختلفان تماماً. وأنضايق حين أسمع صوتي من مصدر خارجي، ربما في هذا شيء من النفور الطبيعي المتوارث الذي قد ينتاب المرء أمام صورة منفصلة خارجية له. شيء من قبيل «هذا ليس أنا»، ولكن إذا كنا نسلم في حالة الصورة الفوتوغرافية على الأقل، بأن «هذا أنا»، ولو «مئذ سنين»، ولو «كنت متعللاً في الصورة»، ولو «الضوء لم يكن كافياً»، فمع الصوت يزداد القلق، لأننا طوال الوقت نسمع أصواتنا من الداخل ومن الخارج معاً. نستغرب أصواتنا مسموعة من الخارج فقط، فكأن عضواً قد بُرّ منا واستمر حياً بمعزل عنا.

ليس لنا صوت واحد إذن، صوتان على الأقل، وربما أصوات بلا نهاية، ولعلها أيضاً تختلف باختلاف آذان السامعين، ولكن من أي مصدر غامض نستمع إلى أصواتنا بينما نتحدث؟ يقول «نوفاليس»: «مستقر الروح هو هناك، حيث يتلاقى العالمان، الداخلي والخارجي»؛ على هذا يكون صوتي الذي أسمع به بينما أتحدث هو مستقر الروح، روعي التي لا تخص أذنًا سوى أذني أنا وحدي، فلا أحد غيري يسمعه بهذه النبرة وبهذه الخصوصية.

\* \* \*

كتبت ذات مرة عبارة: «في الصمت المحي يموت كل نداء باطل»، وأدركت معنى مختلفاً فيها عندما بدأت أحاول ممارسة بعض تمارين التأمل، التي تعتمد في الأساس على أن ينحني المرء جانباً كل فكرة تخطر له وتحاول أن تشد عقله خارج حالة الصفاء التام والتركيز على نقطة بعينها، صورة أو عبارة يتم ترديدها.

العقل ثرثار لا يهدأ، تتواصل وسومته خلال جميع ساعات اليقظة وجانب كبير من النوم، لذلك ليس من السهل بالمرة محاولة إسكاته ومنعه

من الحديث. أحد أصعب أشكال هذا النوع من التركيز وكبح الجماع عندما نحاول إيقاف العقل عن الحديث بينما يتحدث إلينا آخرون، فنجد أنه يتقار، مقاطعاً وساحراً ومشككاً ومصححاً معلو منهم، كل هذا والهم مطبق تماماً أمامهم، مرعياً أصول اللياقة قدر الإمكان. نسمع ألسنا بالقوة تقريباً عين مقاطعتهم، وتقديم الحلول والاقتراحات، وتلخيص الحوار، أو حتى الإعراب عن الرقص والسب واللعن لهم ولآرائهم. نحاول أن نطرح حاشاً نزوات تخيلها ومساخر ننداح فيها، نرجو الحكم ونكتب العبارة، في انتظار فرصتنا الشرعية السانحة لانخراط ألسنتنا في العمل.

تظل أذان الآخرين هدفاً لشهوة الستناء، بينما نظل ألسنتهم يُبعع أذانتنا، وبين هذين الطرفين تدور طواحين العلاقات الإنسانية.

\* \* \*

من لا مكان ومن كل مكان، ينبعث صوت السلطة، كلياً وشاملاً ومهيماً. من أوضح الأمثلة التي تحضري الآن، هو صوت الإذاعة الداخلية في محطات مترو الأنفاق بالقاهرة، مثلاً: «عزيزي الراكب، حرصاً منا على وقتك وسلامتك...»، أو نداء أخير للمسافرين على إحدى الرحلات الجوية، أو الموسيقى التي نرغم على سماعها في بعض المتاجر الكبرى أو المصاعد، أو حتى في سيارة ميكروباص أو تاكسي.

لعل هذا تعريف آخر ممكن للسلطة، الصوت الأعلى الذي لا يمكن لهر من سماعه أو الاعتراض عليه أو رفضه، الصوت المتكرر المقترجم الأمر الدي، الموسيقى التي لا يحترها، والتسجيلات الوعظية أو السرايح الإذاعية التي قد تستمرنا أو تضايقنا. من يملك أن يُسمعك شيئاً رغباً عليك هو السلطة، دائماً وأبداً، لا فرق تقريباً من أبي يصدر هذا الصوت.

والأذن تسم، الأذن تكره النغمة الواحدة المتكررة. أتكلم عن أذن مرهقة، أذن تتغذى على الصوت والصمت بالقدر نفسه، وما بينهما من علاقات. لعلنا نضجر من الأيديولوجيا أكثر مما نرفضها، وخصوصاً إن لم تكن

علاقتها بها علاقة إيمان، أي إن لم تكن علاقة «سمعاً وطعةً يا مولاي» التي تتجدد بالتكرار وتتعمق بالطقس الدوري المنتظم كأنها صلاة.

\* \* \*

قبل أن أرى صوراً فوتوغرافية أو تسجيلات فيديو لعمّار الشريعي، كان صوته مألوفاً لي وأنا صغير، من خلال برنامج الإذاعي «غواص في بحر النعم»، وقد تحيلته رجلاً مختلفاً تماماً عن الذي تعرفت عليه فيما بعد، والأهم أنني كنت أنخيله مبصراً، على الرغم من معرفتي المسبقة بأنه كفيف.

كأن الصوت للصورة هو الروح للجسد، مستقر الروح على رأي «نوفاليس»، غير ملموس، مفقوت على الدوام، لا يفنى بمجرد أن يوجد. أفكر الآن في صوت أم كلثوم، الذي استطاع أن يريح صورتها قليلاً لصالحه حتى كاد أن يحجبها تماماً.

\* \* \*

للأذن وزن خاص في التجربة الجنسية، أو هي هكذا عند البعض أكثر من الآخرين، كنهها تمنع عموماً لأولوية في المحركة كنهها، ولأذن تعشق قبل بعض أحياناً حسنة لسمعها لأولوية في لحد اعراض عند البعض، كم من جارية عُنُقَتْ ورُفِعَتْ وتغنّت بسبب جمال صوتها وحسب. وهكذا يمكن لمكالمة تلفونية أن ترضي بعض هؤلاء كل الرضا، ويمكن لضحكة يسمعونها بالمصادفة أن تشعل خيالهم لأيام.

الأذن عضو شديد الحساسية للمداعبة، ومن بين نقاط اللذة المعتمدة. تستجيب ببساطة وبلا حياة للعض والعلق والفرق والمس الخفيف، حتى إن بعض المستدييات الإلكترونية الخاصة بالعلاقات الزوجية تصنع بلعق وعض شحمة أذن المرأة، وهي الجزء السفلي المتدلي من الأذن الخارجية، ذلك الذي يتم ثقفه لتمرير الحلق لدى الرجال والإناث في بعض الثقافات التقليدية القديمة، لكنها ممارسة أكثر انتشاراً مع الإناث في أغلب المجتمعات، وخصوصاً وهن لا يزلن رضيعات في المهود، ولو لتمرير خيط رخيص

مبون عبر ذلك الثقب، على سبيل تمييز المولودة الأنثى عن الذكر، وليس الذكر كالأُنثى.

\* \* \*

الاستماع للصمت، كما في تمارين التأمل، الاستماع للقمقم كما في آخر «لام» فليتي، الاستماع لأسرار الوجود تنهّامس بها نجوم لعلها صارت هامة مشوّراً من آلاف السنين. ذلك كله طموح الأذن الذي لا حدود له، أن تتجاوز قدراتها الأولية وضرورتها النفعية المباشرة، وأن تكتشف المثاهة الحقيقية داخلها وخارجها.



## نعم الصمت والعزلة

إننا لا نستطيع إيقاف الضجة التي في الخارج،  
لكنا قادرون حتمًا على إيقاف تلك التي في داخلنا.  
المعلم البوذي ترونغباه

شعنا أحيانًا وكأننا في حالة تواصل مع العالم ومع الآخرين طوال ساعات  
صمتنا، نكلمهم ونسمعهم، نتلقى أخبارهم ونبلغهم بكل ما يستجد في  
حياتنا، سواء كانت تلك المستجدات أحداثًا جليلة ذات شأن، مثل حالات  
وفاة والولادة والخطوبة والزواج وحوادث الطرق، أو كانت أمورًا بسيطة  
وعارضة، من قبيل خاطر مفاجئ أو موقف صغير أو حوار عابر أو حتى وجبة  
تناولها. يمتزنا العالم بمعلوماته وأخباره من كل جانب ومن كل وسيط  
ممكّن، حتى صار من المستحيل تقريبًا أن يجهل أحدهم ما يدور في أبعده  
نقطة عنه. ربما يكون كل هذا تطورًا بديعًا وخلاقًا وحديثًا بالاحتفاء والتقدير،  
لكن أهو حقًا مجاني؟ أليس له ثمن ما؟ ألا يستلزم من كل إنسان شيئًا في  
المقابل؟ والسؤال الآخر: هل هذا تواصل حقيقي وعميق إلى الحد الذي  
يلبي احتياجات روح الإنسان ويروي عطشه؟

بصورة أو بأخرى، تحولت بعض تلك المواقع، فيس بوك مثلاً، إلى  
نسخ مكثفة، وإن سميت افتراضية، لمشاهد حياتنا اليومية بنفس زحامها  
وضحيجها، انتقلت إلى الشاشات الأسوأ وساحات المعارك والجدل

وضروب الإغواء والتسويق والدعوة للعقائد والاحتماء بالنجم المفضل  
 وصيد شريك الحياة، إلى آخر الأنشطة الإنسانية المعهودة. وسط ذلك  
 الصخب يعيش أغلبنا يرد الفعل، كأنه يجد نفسه مضطراً للتجاوب مع أحدث  
 القضايا المطروحة، سواء كان هذا الطرح جاداً أو هزلياً أو مزيجاً منهما معاً.  
 عبر هذا التواصل اللحظي ربما نصقل آراءنا وروانا، لكننا أيضاً ربما لا نجد  
 أي فرصة لمراجعة وتأمل تلك الآراء والرؤى، مدفوعين بضرورة الإدلاء  
 بدلثنا، وبأهمية المشاركة، قد نطوّل طويلاً نكرر أفكارنا بنفسها وندفع عنها،  
 مصطفين إلى جانب جماعة واضحة ومعادين جماعات أخرى، وهكذا  
 ننسى أن نرى وأن ننصت وأن نلتبس رواية جديدة للنظر. باختصار ننسى  
 مذاق العزلة والتأمل في صمت بعيداً عن الحركة وسط الزحام والصخب  
 في مقابل الضجيج الخارجي، في الواقع المادي أو الافتراضي، ثمة  
 ضجيج آخر أشد وطأة وخطورة، وهو ذلك الصخب الأبهكم داخل كل منا،  
 جللة الأصوات المتنافرة وجوقة الأدوار الاجتماعية المتباينة التي يلعبها  
 خلال حياتنا. يحدث لنا في بعض الأحيان أن نتوق لعزف منفرد، نتوق  
 لنخمة واحدة نسلّمها أنفسنا، وهنا أيضاً تكون العزلة كلمة السر، والتأمل  
 في صمت هو الخطوة الأولى نحو غربة ضجيج الأصوات الداخلية، نحو  
 الإصبات لها ومعانقتها وتفهمها بصبر وأناة، وتبين مناعها، وتخيل تبعاتها،  
 وفرز الطيب من الخبيث، الأصل من «الفالصو».

قد نتعقد أحياناً أننا نمارس هذا الإجراء تلقائياً بينما نسعى في شؤوننا  
 اليومية، لكن هذا ليس تأملاً، بل تفكير اضطرابي في مسائل لا بد من حسمها  
 سريعاً للمضي قدماً. نتخذ ألف قرار ونحن موصولون بالإنترنت، ونحن  
 نتحدث ونستمع ونشرب ونأكل، ونسهم بأرائنا ونجادل ونستهزئ، كأن  
 ثمة جوعي يعيشون في أحشائنا، جوعي لمعمعة المعارك، هؤلاء حقيقيون،  
 لكنهم لو نالوا فرصة للراحة والصمت لاعترفوا بشوق آخر، أعمق وأهدأ؛  
 بشوقهم لهذه الهدنة وهذه.

بطلنا كان الصمت مقدساً، وعُرف الصوم عن الكلام كوسيلة تقرب إلى  
 الله، أو أداة للتواصل مع «الحلين والسامي في معظم الأديان». «فَكُنِّي وَأَسْأَلِي»  
 «رَبِّي عَيْسَى فَإِنَّمَا تَرَى مِنَ السَّمَاءِ قَوْلِي فِي مَدْرَتِ الْبَرَحَيْنِ صَوْمًا وَلَنْ أَكْثِمَ الْيَوْمَ»  
 «سَيِّئًا» لن تكلم السيدة مريم الناس، لكن بوسعها أن تتواصل مع غير الناس،  
 مع مستوى يسمو على الوجود البشري. وقد نجد في خواطر عقولنا وسبحات  
 موسنا دنيا أخرى موازية، حافلة بكل مدهش وغريب ونادر، المفارقة أن  
 شرط الوصول إلى كل تلك الكنوز الدفينة هو تهدئة العقل، أو بمعنى ما  
 تهدئة الأصوات البيغائية التي لا تتوقف عن ترديد أسطواناتها المشروخة  
 في رؤوسنا من لحظة اليقظة إلى لحظة المنام، بل إن بعضها يتسرب إلى  
 مسكة النوم فأرقنا نفسه علينا عبر ألعاب الحلم.

التحدي الأول هو القدرة على إخراص تلك الأصوات، وتحطيم الحلقة  
 المفرغة لأسطوانات كل يوم، وهو رهان ليس سهلاً، وله تقنيات بسيطة  
 أخرى معقدة في عالم التأمل الباطني، سواء كرياضة روحية لا تتصل  
 بأي دين، أو كرياضة مجاهدة للنفس نابعة من أحد الأديان. الرهان إذن هو  
 الاستماع للصمت، مهما بدا ذلك مفارقة مخبولة، الصمت الذي وصمه  
 جلال الدين الرومي بأنه لغة الآلهة، وكل ما سواه مجرد ترجمات رديئة.  
 ولعل الترجمة هي عمل البشر الأول والأهم، ترجمة الصمت، في الدين  
 والفن والفلسفة والعلم الطبيعي، نحاول أن نكسر قشرة صمت السماء،  
 فنحاول أن نستنطق الكون ونفصح أسرار الوجود، وهكذا نتج ضجة برج  
 بابل، وكم من معقودات ثمينة تضيق مع كل ترجمة.

تنشأ مشكلة أخرى بسبب تعدد الترجمات وتنوعها، عندما يتمسك كل  
 مترجمته ثم يعلنها الترجمة الوحيدة الصحيحة للصمت المحيط بوجود  
 الإنسان، وكل ما سواها باطل أو كفر أو فحاش. يحاول أن يفرض لغته على  
 الأرض والسماء، وأن يفسر للغز كله وفقاً لقاموس الجيب الذي يحتفظ به

قريباً من قلبه على الدوام. ومن ورائه، ومن وراء لغته وكفوه، يبقى الصمت متعاليًا، بوجه باسم، يبقى محيطًا بكل شيء، يبقى أغزر وأوسع من أن يحيط به فكر أو خيال أو لغة أو عقيدة.

لن نتفتح وردة الصمت إلا في ظلال العزلة والابتعاد عن زحمة السوق، ومتع الحلوة ليست وفقًا على الأسياء والقديسين وخدمهم، بل هي سع فياض متاح لكل إنسان، يجري تحت أقدامنا جميعًا، ما علينا إلا أن ننحي عليه لرتوي. النبع لم يجف، فقط جوارنا انكسرت. هذه العزلة ليست انطواءً أو انسحابًا، ليست فرارًا من حرب الحياة، من معارك الكفاح ومواقف الشرف وواجبات لقمة العيش ورعاية الآخرين، بقدر ما هي استجمام وتغذية، هذنة واستراحة، وأيضًا مواجهة لكل شياطين الداخل والأصوات العابثة والزائفة. هذا الصمت ليس خرسًا عاجزًا أو بطالة جدية بالكسالى وفقراء الروح، بل هو بقاء وإرهاق سمع واستعداد سمع لسعي نحو تكون، ولا نصب للغم الساري في أوصال الحياة.

فقط لساعة أو بعض ساعة، لبعض الوقت، لبرهة مسروقة من خزانة الزمن، ثم يحين موعد الرجوع والحروج إلى دنيا الناس. نعود ممثلين بطاقة جديدة، وقدرة متجددة على الدهشة والتمييز، والتورط في العالم من دون الفرق فيه، واحتضان كل ترجمة للصمت وللغز على أنها احتمال ممكن، ولسان جميل من ألسنة برج بابل، وإمكانية موجودة في لغة بعينها وفي حكاية بعينها، قد تكمل الصورة الكلية إذا ما تعاونت وتجاورت مع سواها من اللغات والحكايات، لكن لا أحد يمكنه بمفرده أن يرى تلك الصورة الكاملة، أو أن يملكها ويسطها كأنه ساحر في سيرك. وعلى هذا الطريق ستمتع باستكمال تجميع ونسج قطع اللغز، المبعثرة شتتًا وشيئًا، دونما ضجر، ودونما شكوى من أن الصورة - يا للحسرة - تبدل أبعادها في كل لحظة.

## تجارة الكلام

في مشهد عذب من فيلم «الطوق والإسورة» (خيري بشارة، ١٩٨٦)، يحكي حليلة (شيريهان) لزوجها الحداد (أحمد عبد العزيز) حكاية شاب ساذج التقى في طريقه بياض كلام، واشترى منه ثلاث كلمات جنيات ثلاثة هي كل ما معه، ومضى في سبيله مقللاً إلا من ثلاثة حوال مأثورة، ومع كل محطة من مفارقه يصبح تذكره لإحدى تلك محطات سياحته من الموت، ثم فوراً بسعدته في هاهنا لمطاف حكاية نفسها لها نسخ أخرى، شبيهة للغاية في ثقافات مختلفة، أذكر منها على الأقل حكاية شعبية إيرانية بعنوان «الباديشاه وبناته الثلاث»، على الرغم من اختلافات عديدة في الأحداث إلا إن العبارات المنحبة للشباب السط هي نفسها في الحكيتين. والقصد أن هذه الحكاية الشعبية تؤكد على قيمة الكلام، وأنه يستحق أن يباع ويشتري، أن يُحفظ وأن يُذكر، ويعنى ما أن «الكلام رأسمال»، حسب عنوان كتاب حكايات شعبية أفريقية، ترجمه عن اللغة الهوسية د. مصطفى حجازي السيد، ويحكي فيه بياض حكيم لأمره، على طريقة شهرزاد مع شهریار، سلسلة طويلة من الحكايات الحرافية.

لا أطر أن هناك ثقافة قدست الكلمة والكتاب والقلم كما فعلت الثقافة العربية الإسلامية. وقد خاطب القرآن تجار قريش باللغة التي يفهمونها،

فضرب لهم الأمثال المستمدة من حياتهم التجارية والريح والخسارة والقرض الحسن والأصعاف المصعفة، وقد قال تعالى في سورة إبراهيم «أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ اللَّهُ مَثَلًا كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِي السَّمَاءِ (١٤) ذُوُفَى أَكْلُهَا كُلُّ يَوْمٍ يَظْدِقُ فِيهَا وَتَصْرَبُ أَنَّهُ أَلْمَثَلُ لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَذَكَّرُونَ (١٥) وَمَثَلُ كَلِمَةٍ خَبِيثَةٍ كَشَجَرَةٍ خَبِيثَةٍ آخَنَتْ مِنْ ذُوِ الْأَرْضِ مَا لَهَا مِنْ قَرَارٍ».

ليس من العسير تتبع مسار تقديس الكلمة رجوعاً إلى «اللوعوس» (الكلمة، والعقل)، متقلبين ما بين الكتاب المقدس وفلاسفة اليونان، وصولاً إلى المصريين القدماء، فهي نص موغل في القدم، ترجمه وعرضه عالم المصريات «جيمس هنري بريسيد»، إشارة إلى «بتاح» بأنه قلب الألهة ولسانها، حيث:

أعلن [بتاح] أسماء كل الأشياء، خلق بصر العينين، وسمع الأذنين، وتنفس الأنف حتى يمكن أن تنتقل إلى القلب، وهو [القلب] المتسبب في كل نتيجة يجب أن تظهر، وهو اللسان الذي يعلن عن فكر القلب. كل كلمة مقدسة جاءت إلى الوجود من خلال ما فكر فيه القلب وأمر به [بتاح].

ولا تزال تجارة الكلام تُستخدم كمجاز حتى الآن في حياتنا اليومية؛ نقول لمن نريده أن ينصت إلينا للنهاية: «اشتري متاً»، ومن يحسن عرض وجهة نظره وجذب السامعين نسميه، مدحاً أو قدحاً: «بياع». ومن دون كلام لن تتم صفقة، والمساومة فن لفظي بالأساس، ونصف الشطارة حلاوة لسان.

لكن البضاعة الفاسدة والردية كثيراً ما يكون لها الغلبة هنا أيضاً. راجت تجارة الكلام الفارغ، وساعة واحدة مع أي وسيلة إعلامية فيها البرهان الكافي، ساد العبث، وتووجت الثروة، وصار «الهرى» - بالتعبير المستحدث

(١٤) و. ف. توملين دلاسمة الشرقي، ترجمة عبد الحليم سليم، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٠

من وسائل التواصل الاجتماعي - أسلوب حياة. إذن، أُنزلت الكلمة عن «شبه القديم كعقل وأداة للمخلوق، لتقف بضاعة رخيصة على أرصفة مستعمل والمستذل».

ربما نعيش حالياً في غابة الكلمات التافهة بضجيجها الأجوف، حيث - مار الجميع (ينبع ونشتري كل شيء) مثل بعض الإعلانات التجارية، إذ لم يعد للمتخصص قيمة أو مغزى، كل شيء للبيع ما دامت ماكينة الكلام تدور: نصائح وتحذيرات، أوامر ونواهي، طُرف ونواذر، تهديد ووعيد، ودائماً «أبداً وعود»، لكنها تلك الوعود التي قالت عنها أم كلثوم ذات يوم: «وعود لا تصدق ولا تنص».

كتب تعليم فن المبيعات تحاول أن تثبت أننا جميعاً نحاول على الدوام بيع شيء ما لشخص ما، حتى لو كان ذلك الشيء هو صورتنا الشخصية - شخصياً عامة - نحاول بيعها لشريك حياتنا - ونصحبنا - نبيع مسعس لافح لآخر نصعب، في غضون ١٠ و٢٠ معدودة - من سعبي، فالوقت ضيق، والفرصة محدودة، والعرض أضعاف الطلب، وإن لم نستول على انتباه الزبون خلال تلك التواني سوف يسرقه بائع آخر؛ إعلان مرئي أو مسموع، شريك حياة محصل آخر، حرب مباحس، رعيم حديد، فرقة أو طائفة أو حركة، وهكذا تتواصل حروب اللغة والشعارات والعلامات بهدف أسر أكبر عدد ممكن من المستمعين، المتفرجين، القراء، المعجبين، الأتبع، الأصهار، الأشيع، الأعصاب، إلى آخر الألقاب المستجلة والأنيقة (للزبائن).

\* \* \*

إذا كان الشاب الذي اشترى العبارات الثلاث في حكاية حليلة للحداد قد غاب فوراً عظيمًا، فما ذلك إلا لأنه آمن بما اشتراه، استخدمه وجسده وصنع منه حكاية وحياة وأناقاً تردد في صدره، وبالمناسبة كانت العبارات الثلاث هي: «حبيك اللي تحبه ولو كان عبد نوبي»، «ساعة الحظ ما تتعوضش»،

«من أمكنك لا تخونه ولو كنت حايئ»، وكلها يسهل ترديدها وحفظها، أما العمل بها فهو المحك الحقيقي.

أما في الفيلم الساحر «الأبدية ويوم» (١٩٩٧) للمخرج اليوناني «ثيودوروس أنجيلوبولوس»، نرى الشاعر «ديونيسوس سولوموس» (١٧٩٨-١٨٥٧)، وقد ترك إيطاليا، حيث وُلد وكتب بلغتها أولى قصائده، وعاد إلى موطنه في اليونان متحمساً لقضية تحررها من العثمانيين، ولكتابة شعره بلغتها الشعبية، في مشهد طويل وساحر من الفيلم، يصوره «أنجيلوبولوس» شائناً شاحباً في عباءة سوداء، يدور بين الأطلال هائماً في دنياه، متجولاً بين الفلاحين والبسطاء، ليشتري منهم بدلاً من اللبن والبيض مفردات لغتهم. هنا الشاعر في ثوب المشتري، يلمس الخامات التي يحتاجها نسجها الحي، يجمع السيرة أو الحكايات أو الأقوال المأثورة من أفواه الناس، يشتريها يقطعها الذهبية كما في هذه الحالة، أو بعمره كله كما في حالات أخرى.

في فيلم آخر أبسط وألذ، «قبل الشروق» (١٩٩٥)، وهو الجزء الأول من ثلاثية «ريتشارد لينكلاتر»، يتجول الفتى الأمريكي والعتاة الفرنسية، وقد تعارفاً قبل قليل على متن قطار، في ليل شوارع أوروبا العجوز، حين ينادي عليها شاب جالس على شاطئ نهر، بسجارتها وأوراقه وقلمه ويعقد معها صفقة، فبدلاً من أن يطلب منها نقوداً، سيطلب منها كلمة، أي كلمة، وسيضعها هو في قصيدته، وإذا أعجبتها يعطيه مالا في المقابل. تقترح الفتاة كلمة «مليك شيك»، شراب مخفوق اللبن، ويتركان الشاعر المتسول دقيقة أو اثنتين قبل أن يناديهما من جديد، ويقرأ عليهما قصيدته الجميلة التي تحتوي بين سطورها اللبن المحفوق. هنا الشاعر يبيع - أو يصرّاحه حارحة يتسول - بعد أن يحصل على الكلمة التي يريده. الربون أن يكتب عنها.

ما بين هذين الحدين، قد تنتعش تجارة شاعر، وقد تبور تجارة آخر. قد

يصير أحدهم بالإنصات الرهيف إلى أصوات الناس كأنه ينسج ثقافتهم، ناريخهم في سطورهم، وقد يصير آخر في لهائهم للحاق بالجموع مجرد كلب سبع سيده الذي يتغير مزاجه بين لحظة وأخرى.

\*\*\*

الشعراء أوضاع مثال على الممارسة الخطرة والبديعة لتجارة الكلمات، لكن يكاد يكون من المستحيل أن نحصر جميع المهن والأعمال التي يُعد الكلام بضاعتها الوحيدة أو الرئيسية، من الفلاسفة إلى مندوبي المبيعات إلى المحامين، ومن الدعاة والمبشرين إلى مصممي الكلمات المتقاطعة، إلى الزعماء ومحترفي النصب والمثومين منطاسياً والمعلمين وضاري الودع والمعلقين الرياضيين، والقائمة بلا نهاية.

ومع ذلك، يبقى الكتاب على اختلاف طوائفهم واحتصاصاتهم في موضع لانهم، ربما لأن عمدهم على الكلمات في حزمهم أو صرحه أبقى، فهم لا يوهمون الزبون ببيع أي شيء آخر له غير الكلمات، وبعضهم يتجرأ على إعلان أنه لن يكون لسطورهم أي غرض خارجها، فهي لن تساعد القارئ على عيش حياة أفضل، ولن ترضع لقمة في فمه. ومع ذلك يواصلون المسيرة، ومع ذلك يحذرون الرئاس في كل موضع، ربما لأنهم مع الكلمات يسيرون كل شيء آخر، يشعر القارئ في لحظة أنه امتلك التجربة والخبرة، بمجرد مرور عينيه على السطور، وهو وهم رائع، لكنه من المحاطر الجائبة للإيمان بتأثير الكلمات.

ومع مطالب السوق التي تمتد وتستشري تنشأ الحاجة إلى الكم والإنتاج الضخم، بصرف النظر عن المخامة والمغزى والطلاوة والحلاوة، فهذا الإعلامي لا ند أن يواصل كلامه على الهواء تعليقاً على مذبة أو مباراة، لا يهم، حتى ينتهي الوقت المحدد، وإن استمر البث المباشر لساعات بلا نهاية. وعلى الروائي الذي يطمح لرصا النقد والجوائز أن يكتب عملاً بديناً يملأ العين، ويمكن بيعه بالشيء الغلاتي، وكاتب القصة القصيرة جداً

سيُنظر إليه بابتسامة تسامح. في المقابل قد تعفو قصيدة «هايكو» من أربعة أسطر أو أقل، غير عانة بالصحيح، مكتنزة بالمعنى والفرادة، أو طمس رصيع يمزق موسوعات أبيه العلامة وهو يفقهه.

### لذة الاقتباس

لا يكاد يسلم أحد، سواء كان إنسانًا بسيطًا أو من فئة المفكرين والمثقفين على اختلاف ألوانهم، من الاستسلام لفتنة الاستشهاد بأقوال السابقين والأعلام والعظماء. تتنوع دوافع تلك الممارسة تنوعًا هائلًا، لكن تبقى لها في جميع الأحوال لذتها الغريبة، لذة نخبرها في أنفسنا عندما نمارس هذه العزيرة علينا، ونستشعرها لدى الآخرين كلما ذكروا أو كتبوا قولًا «أثوريًا» أو غير مأثور. بين قوسي الاقتباس ودُشوه وسط كلامهم وكتاباتهم، و دائمًا ورد عقولنا من دون قصد.

جانب من غواية هذه اللعبة أنها تضفي قيمة ما على شخص المقتبس، تمنحه تميزًا ما، حتى وإن اقتصر تميزه ذلك على قوة ذاكرته، وبراعته في الاستعانة بالعبارة التي تصيب المقصد المنشود في اللحظة المناسبة تمامًا، وكأنه هنا الوريث الشرعي لحكيم القبيلة الذي لديه لكل حالة مستجدة ناريح ومرجع قال فيه الأسلاف كلمتهم وتركوها حية نيبا، لتسلخ بها عند الحاجة. يوحى الاقتباس أيضًا بسعة ثقافة المتحدث بطبيعة الحال، ولو لم يقرأ لصاحب الاقتباس ذلك سوى هذه العبارة الوحيدة، جملة مستلبة من وسط شذرات «سيوران» أو «نيتشه» قد تعطي الانطباع بأن مستدعيها أتى على كل ما كتبه هذا أو ذاك، دونما أي دليل يؤيد تلك الفكرة. أنا، مثلاً، أعجبتني عبارة ذات مرة عن النيران من كتاب «جاستون باشلار»،

«التحليل النفسي للنار»، ولا أزال حتى وقتنا هذا أجد صعوبة في استكمال قراءة كتابه هذا حتى آخره، ولم أتورع، على الرغم من ذلك، عن الاستشهاد بالعبارة في مقال سيط عن مواسم الحرائق وارتفاع درجات الحرارة وغلاء الأسعار والغضب المكتوم وما إلى ذلك. ها أنا أعترف الآن بهذا، من غير أن أنكر استمتاعني بتلك اللذة الغريبة الناجمة عن تذوق طعم أقوال الآخرين - من سادة الفكر والمن على الأخص - بين شفاهنا وعلى سطورنا. لا تقتصر هذه العناية علينا، نحن المساكين ضعاف الحيلة، بل تمتد إلى أولئك السادة الكبار والمحاربة أنفسهم، فكم زخرفوا هم أيضًا صفحاتهم بأقوال السابقين، فمنهم من اقتصد ومنهم من أفرط.

لا عيب بالمرّة في التعبير عن أنفسنا عبر كتابات الآخرين، ما دامت تعبر عن أفكارنا الأساسية في صياغة راقية ومُحكمة، بحيث تبدو محاولتنا لمضاهاتها عبثًا بلا طائل. كان هذا هو رأي كاتب عصر النهضة الفرنسي «ميشيل دو مونتين». فعلى أعمدة خشبية في مكتبة «مونتين» الهائلة جُفرت عبارات مستحاة من «كتاب المقدس» لأعجب خلّاسه، من قبيل: «ليس ثمة يقين أشد من اللايقين، ولا شيء أكثر بؤسًا واقتحارًا من الإنسان» (إيلي). وصمت كتابنا أيضًا - حسب كتاب «عرائد الفلسفة» لـ «ألان دو بوتون» - بترجمة يزن الحاج - آلاف المقاطع الموضوعة بين أقواس لكتابات كبار سبقين، رأى أنهم قد انطوا بقاطعة وسلاسة أكبر من قدرته هو، وهكذا اشتمل كتابه «المقالات» فقط على ١٢٨ اقتباسًا من أفلاطون، و١٤٩ اقتباسًا من «لوكريتيوس»، و١٣٠ اقتباسًا من «سبينكا». قد يرى البعض في هذا ميلًا مرضيًا للاحتماء وراء دروع السابقين، ممثلة في أقوالهم، وربما هي محاولة للاشتياك معهم وانتزاعهم من سياقاتهم إلى سياق آخر غريب عليهم، وتأملها في ضوء جديد، ينتمي إلى المُقتبس وإلى زمانه.

لكن الحال يختلف تمامًا عندما يتحول الاقتباس من الآخرين إلى هوس

في ذاته، وآلية بيفائية تعمل تلقائيًا كلما حاولنا مقارنة أي موضوع. هنا تكون ابعليّة لتوجّه موضوعات الإنشاء في حصص التعبير بالصف الإعدادي، كيف كان على التلاميذ الاستشهاد ببعض آيات القرآن أو السنة أو أبيات شعر، تعرض تقوية حجتهم وتغذية سطورهم والحصول على درجة أعلى في النهاية.

يصل هذا الهوس أحيانًا إلى الاقتباس لداته وفي ذاته، القول المأثور الذي لا يصيف شيئًا بالمرّة إلى السياق أو إلى الأفكار المطروحة في النص، أو أن يكون فحواه متوقعًا وصياغته عادية تمامًا. هنا يكون الاعتبار الوحيد لاسم قائله وحسب. قد يبلغ الأمر حدودًا غير معقولة، عندما تُنسب أقوال عبارات ذات ثقافة وسطحية وركاقة ساطعة إلى كتاب ومفكرين لهم شأنهم، ستجد على مواقع التواصل الاجتماعي عشرات من تلك الأقوال منسوبة إلى نجيب محفوظ أو توفيق الحكيم أو «غاندي» أو «بوذا»، وهي ذات أصل أو سند بالمرّة. ذلك الشخص المجهول الذي افترى على هؤلاء لا يستعير أقوالهم بل يستعير أسماءهم فقط، فلهل فرط إعجابه بفكرة، «بحماسه لقضية»، دفعه لهذا التدليس ولو من باب: «لو كان هؤلاء سبلوا» لا بد أن تلك ستكون إجاباتهم في هذا الموضوع.

كان من الطبيعي عندئذ أن تشتط قوى السخرية، فتدفع بعض الظرفاء إلى إعداد صور لمشاهير وأقوال في غاية السخافة مسوبة إليهم، مثل «غاندي» ملفوفًا في زيه الهندي التقليدي المعروف، وبجانبه جملة: «ما تُفقد قدام المروحة وانت طالع من الحمام لتستهوى»، أو أن تقول «مارجريت تاتشر»: «الست مالهاش غير جوزها وبيتها»، وإلى ذلك من دعابات ساحرة. ذلك النوع من السخرية يضرب سلطة الاقتباس في مقتل، ويجرده من عزته وبهلاجه، ينزع عنه الجدية المنبئة من الماضي ومن هالة القداسة المحيطة برؤوس هؤلاء الأعلام. وبهز أعميل المتناقضين ومدعي العمق والمهوسين بالأقوال والحكم المعروفة أو غير المعروفة طوال الوقت.

صار لهذا الولوج بجمع الأقوال والافتباسات جانب تجاري فعال، ما يدفع إلى المطابع أحياناً بكتب همّها الأساسي جمع أكبر عدد ممكن من أقوال الحكماء والمشاهير، في اللغة العربية أو غيرها، سواء كتبت لأقوال تدرج تحت موضوع محدد أو مجرد قطوف من الحكمة والفطنة والبصائر. ثم ظهرت مواقع على الإنترنت مخصصة للأقوال والافتباسات، يمكن البحث فيها باستخدام مفردة واحدة أساسية، فنلق «السعادة» مثلاً، لنظهر على الفور مئات الأقوال عن السعادة، منذ بداية الفكر الإنساني المدون في الكتب المقدسة والملاحم، وحتى مذهبي برامج التلفزيون ونجوم الرياضة والموسيقى، إلى حد أن أطلقت «أكسفورد» قاموسها الخاص بالافتباسات، «Oxford Dictionary of Quotations»، وتوالت طبعاته. ويشير هذا القاموس في صفحته الترويجية على الإنترنت إلى أنه يرضي المغرمين بالافتباسات، سواء كانوا يميلون لأقوال مثل قول «جين أوستن»: «لا تفكر في الماضي إلا إذا منحك تذكره متعة وسروراً»، أو قول «باريس هيلتون»: «ارتدي ثياباً جميلة أينما ذهبت، فالحياة أقصر من أن تذوب في الحشدة». وهو يتيح أيضاً البحث لمعرفة من قال ماذا، ومتى، وهي أسئلة في غاية الأهمية للمدمني الافتباسات، أو لمن يريدون التثبت من بعض ما يُنسب لأعلام ومشاهير. إجمالاً، قد يكون دافعنا نحن مدمني اقتباس أقوال الآخرين والاستشهاد بها، مجرد التكاثر عن إبداع نسخنا الأصلية من تلك المقولات، أو لأن هؤلاء السابقين ببساطة قد عبّروا أفضل منا عما يخامرنا نحن، أو لأنهم أصبحوا ثقافتنا وماركات مسجلة ولسنا كذلك، وهكذا لا نتورط في جدال. قد يكون عقيماً أو منهكاً، حول محتوى الأفكار المنقولة، فإذا جد العجد نستطيع أن نقول على الدوام: «وأنا ما لي يا عم؟ هذا كلام «مونتيني»/ «ماركس»/ «غاندي»/ «كريشنا مورتى»، اذهب إليهم وناقشهم هم». نخرج سالمين غانمين، وقد قلنا ما نريد من دون أن نقول (نحن) شيئاً، بل إننا قلناه بأفضل صيغة ممكنة، وتحت توقيع يضم لنا اكتساب سمعة المطلع النهم

دي يعرف كيف يقتبس جلوة النار المضيئة من آلاف الصفحات، ولعلنا ساستخيراً ممن قال فيهم «روديارد كيبلج» قوله، ولسمح لنا بالافتباس منه «لقد علّف نفسه في اقتباسات الآخرين، مثل متسول يلف جسمه في عباءات الأباطرة الأرمنية».



## حنان النقد وقساوته

في المشهد الأول من الفصل الثاني من مسرحية «عطيل»، تتوجه «ديدمونة» سؤال إلى «إياجو»، صاحب المؤامرات المحكمة والحاقد على زوجها العايس الأسمر «عطيل»:

ديدمونة وماذا ستكتب عني لو طُلب منك أن تمدحني؟  
إياجو أيتها السيدة الرقيقة لا تكلفيني بمثل هذا العمل، لامي أنا لست شيئاً إن لم أكن ناقداً(\*).

د وضعنا جانباً السياق الدرامي للمسرحية، وبعيداً كذلك عن شخصية «إياجو» ذاتها، وهي من بين الأشد تعقيداً من شخصيات «شكسبير»، فإن لسان حال كثيرين اليوم يردد العبارة الواردة في جوابه عليها: «أنا لست شيئاً إن لم أكن ناقداً». أو نحاول اللعب قليلاً في صيغتها ومعناها «الحقيقة أسي لا أستطيع أن أكون شيئاً إلا أن أكون ناقداً»، «سوف ينعدم وجودي إن لم أقد أحداً أو شيئاً»، «إن وجودي يتجلى ويتنمش ويزدهر فقط في انتقادي لكن ما حولي». ما أقصده بـ«الناقد» هنا ليس المعنى المعاصر لعلم النقد الحديث بفروعه ومدارسه، بقدر ما أقصده به الشخص كثير الانتقاد، فاضح العيوب في الآخرين، صاحب العين المتنبهة دائماً لكل بغيضة ورديلة، الذي لا يفيض النظر أبداً عن هفوة أو عثرة.

(\*) وليام شكسبير عطيل، ترجمة: غازي جمال، بيروت: دار القلم، ١٩٩٩

سلطة النقد المتخصص، بصورته التقليدية، مسألة قديمة معهودة، ويمكن لمقال لأدع لأحد نقاد الطعام المرموقين ومسموعي الكلمة، في الصحافة العربية على الأقل، أن يدع مطعمًا إلى الإفلاس والإغلاق، في حين أن سطرًا واحدًا مكتوبًا ببراعة بيد أحد سَدَنَة الأدب قد يرفع اسم كاتب مجهول إلى السماء ويدفع القراء إلى تخاطف كتبه.

ربما يقترب في الوقت الراهن من مرحلة الاستبعاد التام للطرف الثالث بين ثنائية المنتج والمستهلك، أي همزة الرّصل ذات الثقافة العالية والدور الحاد المدّرب، الناقد بكل ما تعنيه الكلمة من جلال ورواق وحنان وقسوة صحيح، لا تزال هذه السلطة ملموسة في وقتنا الراهن، بدرجة أو بأخرى، لها بقايا وآثار ماثلة وإن على صفحات بعض المجلات التي لا يكاد يقرأها غير كتابها، وفي لجان تحكيم الجوائز الأدبية وبعض مسابقات الشعر التي تُعرض على شاشات التلفزيون وتوزع جوائز بالملايين. صحيح، لا يزال للناقد الأكاديمي صاحب الأدوات المبهجة المسووة وهبته وسلطانه، لكنه مع ذلك، لم يعد ينفرد بالحكمة الأولى والأخيرة في مساهمة حكمه، ولها بالطبع مزاياء الجديرة بالاحترام، مثل خلخله السلطات الأكاديمية التي يقلب عليها الاتباع والتقليد والتكرار والنفور من الجديد والغريب والمغامر. لكن مفاتيح السلطة القديمة تلك، تفرقت وتضاعف عددها، وتوزعت على ملايين الناقدين الصغار، والمحرومين - في غالبيتهم - من أي أدوات أو مناهج أو معايير واضحة، ولو كانت بسيطة أو ساذجة، وانتشر هؤلاء في كل مكان وعلى كل منصة متاحة، وشرعوا في إصدار أحكامهم ليلاً ونهاراً بنبرة يقين لن يحسداهم عليها عاقل.

بفضل بعض المصنّات والتطبيقات على شبكة الإنترنت، وطبما جميع مواقع التواصل الاجتماعي، صار للمستهلك سلطة تملو سلطة النقد، وإن كان هذا سابقاً أحياناً عند تناول الطعام أو شراء ثياب جديدة أو أثاث منزل، فإن الأمر يصير أشد إرباكاً عندما يتعلق بمنتجات الفن والثقافة، فإن جزءاً من

همة العمل الفني الجيد تحدي الذائفة المستقرة للجمهور، حتى إن لم يكن منتج الفني طليعاً وتجريبياً مائة في المائة، أما حينما يسلم نفسه كلية لحكم الجمهور فسيكون عليه ألا يغامر باستفزاز المثقلي أو خلخله ثوابته ومعتقداته، بل أن يخضع لوصفة سهلة مجربة وتكاد تكون مضمونة النتائج.

مواقع مثل «جودريدز» لتقييم الكتب أو «روتن توميتوز» لتقييم الأفلام، صار يوسعها الآن أن تحدد مصير كتب وأفلام بمجرد نشرها أو عرضها، حسب عدد التحوم أو درحات التقييم يمكن لعمل قد يراه النقاد والمتخصصون صعيماً وبلا طموح حمائي خاص أن يصعد حتى يستوي على رأس قوائم الأفضل، في حين يظل يتوارى ويهبط عمل آخر له قيمته الفنية لمجرد أنه لم يلفت انتباه القاعدة العريضة لسبب أو لآخر.

صار النقاد التقليديون أقرب إلى المحاربين القدامى، مهذّبين بالانقراض «أروح أسوار الممارسة الأكاديمية المتخصصة ذات الرطانة المستغلقة على عظم الناس (المستهلكين)». قد يكافح بعضهم ضد التيار، مستميتاً في عرض خاطر تلك الوجبات الثقافية غير الصمعية التي يلهتها الناس في نهم وتلذذ، وهو يعامر هنا بحصد مزيد من اللذذ والانزعاج.

في المقابل ظهر نوع جديد من المستهلك الذكي (ليس ذكياً تماماً مع ذلك)، الذي أزعج بمثيبيه الناقد المتردد واحتل موضعه تدريجياً. هذا المستهلك ليس مجرد متذوّق يتردد على المطعم بانتظام، بل هو على صلة بالمطابخ، ويعرف الطهاة بالأسم والوصف وتاريخ الميلاد. بالنسبة إلى الكتب والروايات تحديداً، سوف نرى صور هذا النمط في كل حفلات توقيع الكتب، وتقرأ أنطباعه عن الكتب خلال أيامها الأولى على أرفف المكتبات، يمسك بين يديه دفة الرأي العام فرحاً ومستشاراً بالسلطة التي عثر عليها ملقاة في الشارع بلا صاحب، سلطة اكتسبها لمجرد أن لديه فائضاً من وقت الفراغ والطاقة.

وسرعان ما يصير هذا المستهلك منتجاً للأراء النقدية، بلا أي مؤهلات

أو معايير أو مقومات، ناقداً من منازلهم، وموجِّهاً للذائفة من وراء شاشة الكمبيوتر، وكلما كان أغلظ قولاً وأثقل طلاً في الجدالات التي تثار حول عمل ما استطاع أن يثبت وجهة نظره، ولو عن طريق الاستمرار لوقت أطول من الآخرين. وقد نجد المبدع، بجلالة قدره، صار يتوجه بفروض الولاء والطاعة والامتنان لهذا القارئ المحترف، الذي صار يرفع ويضع بتوجيه دقة السوق وقطعان المشتريين، شأنه شأن بقاد الزمان القديم أو المؤسسات الرسمية المانحة والراعية للفنون والثقافة.

مع دوران عجلة إنتاج الفنون والأدب يدور المستهلكون المحترفون مع السواق وفي الأسواق، شاعرين بمسؤولية خطيرة ناحية كل جديد يظهر. يصير الثاني في الحكم وذليلاً، وتهديداً بفقدان مكانتك المميزة كمتابع يقط. ويخلاف أي شكل آخر من أشكال الاستهلاك، ففي استهلاك الفنون ما يوحي بالمكانة الخاصة والرفي والتميز، والانفصال عن القطيع الأوسع للعامة الذين لا يملكون الوقت والقود الزائدة عن النفقات الضرورية، لممارسة مثل تلك الأنشطة.

بالتزاوج ما بين تسليع الفن والثقافة وبين وسائط التواصل الاجتماعي ومتصات التعبير الإلكتروني المتاحة لمعظم الناس، تحول مستهلكو الفن إلى قطع من نوع آخر، وإن كان أرقى قليلاً، ما تنقص كثيراً من طابع الفردي والخاص في استقبال العمل الفني وتذوقه، والحكم عليه بهدوء وأناة، تحولت أسطرة العمق والصفاء والانفراد بالنفس إلى ممارسة اجتماعية في ناول معقود ليلاً ونهاراً. وبدلاً من أن يكون الفعل الفني، في خلقه وتلقيه، من أقرب الممارسات الإنسانية إلى التحرر ومواجهة قبح الواقع وأشكال سلطانه المختلفة، يصير حلقة أخرى في سلاسل العبودية، فيعرج المستهلكون أنفسهم، مثل المنومين مغناطيسياً، من كتاب إلى ألبوم موسيقي إلى مسلسل إلى فيلم، ومع كل غلاف ومنشور دعائية يظهر على شاشاتهم الصغيرة يتحلب ريقهم على وعد بمعرفة نهائية ومتعة لا تقارن، ومن قبل الوعد هناك الوعيد

سد من يتخلف عن القطيع النظيف الأنقى، قطع المطّلعين الملمين بكل جديد، لأنه سيكون خارج دائرة الحديث والنقاش الدائر أياماً أو أسابيع حول هذا الفيلم أو الألبوم أو الكتاب.

لا يستطيع أحد أن يمنع الناس من إبداء رأيهم في أي شيء يقدم لهم، إبداعاً من القوانين التي تمس مصالحهم المباشرة وليس انتهاءً بمسلسلات مصاب، غير أن ثمة آليات تواصل جديدة حولت هذا الحق إلى واجب ملج، عليهم الالتزام به بصرف النظر عن قدراتهم المادية والثقافية. أن تدلي برأيك يعني أن تلم بالأمم، وأن تلم يعني أن تطلع وتستهلك وتستقطع حصّة أخرى من وقتك، إلى جانب الحصص الأخرى المخصصة للعمل والعيش، شؤون حياتك، فكأنه لم يعد من حقل اختيار كيفية قضاء وقت فراغك. ثم تعد كفة الميزان تميل ناحية الأنشطة التي تنصّل أنت ممارستها - حتى لو كانت مجرد الاستماع إلى أغنية قديمة لأم كلثوم - من صارت عينك لا تشعّ أي شعاع عيب من رسمها ككبر في الصورة، أي تحسب حكمك سائداً والإقصاء شجداً عدم امتناعه

ونظراً لسرعة الإيقاع وضيق الوقت، فلا مجال للتذوق المتمهل وإنعام النظر، عليك أن تعلن رأيك حول هذا المسلسل في أثناء عرض حلقاته القليلة الأولى، حتى ولو بدأت كلامك باحترار معناه أنك لست ممن يميلون للتسرع بإطلاق الأحكام على الأعمال الفنية قبل اكتمالها. هذا يبرر المستهلك المحترف كشخص صاحب قدرات خارقة، وشه متفرع لملاحقة السيل المتواصل من المنتجات الفنية. كأن سلطنته تتبع من فراغه، وفراغه ينبع من عدم تدقيقه وقلة أكرانه بصقل ذوقه وتشكيل رؤيته الخاصة. فكان صاحبنا ناقد طعام محروم من حاسني التذوق والشه، وهنا المعارفة المحرنة، إذ يقود الضيرير الآخرين نحو الهاوية في عجلة مجهولة الأسباب، وإن اتجه بهم ذات مرة إلى واحة رغدة فما هي إلا معارفة قدرية ساخرة لن تتكرر كثيراً. وراء ذلك السيرك اللامع قد يوجد ناقد حقيقي (مع الاحتراز من كلمة

«الحقيقة» وكل ما يشتق منها بطبيعة الحال)، ربما يكون قد وهب سنوات طويلة من عمره لأعمال شاعر واحد، غير معروف، شاعر كتب ديوانين أو ثلاثة ومات شاباً فلم يسمع به غير حفنة من معاصرين قبل أن يتقطع ذكره، وبعيداً عن صحيح السوق قد دمج قارئاً حقيقياً (مع تكرار الاحترار السابق) ينشئ عند باعة الكتب القديمة عن عناوين ليست على لوائح أفضل المبيعات، عناوين قد لا تهم أحداً سواه، وهكذا يغامر بالأبجد من يتحدث معه حولها على صفحات التواصل الاجتماعي. قد يبدو هذا الانعزال لوهلة قدراً حزيناً، لكنه أفضل وأصح من الدوان في «المولد» والاندماح في قطع السائرين يوماً.

## مواصلة الكتابة من الحياة الأخرى

قد نُكتشف مخطوطات أو أعمال غير منشورة لأحد الكتاب بعد وفاته، ويتم نشرها، فيبدو الأمر كأنه يخاطب قراء من موضعه في العالم الآخر، أو حتى أن يتم اكتشاف كاتب جممع أعماله بعد رحيله، وما إلى ذلك من حالات بحث الحياة في مادة مكتوبة بالفعل قبل لحظة الموت، أما ما لا يتكرر كثيراً، ما لا يحدث على الإطلاق في الحقيقة، فهو أن يأبى أحد الكتاب إلا أن أصل نشاطه الأدبي بعد دهن جسده وانتقال روحه وختم سجل أعماله، علاء وحيه على وسطاء روحين كلمة بعد كلمة كما كان يملئ البعض رسائلهم أو كتبهم على ناسخي الآلة الكتابة قديماً.

هذه هي الحالة التي يطرحها ببساطة كتاب «عروس فرعون»<sup>(\*)</sup>، ويقول علاءه الأمامي به «من إملاء أمير الشعراء، أحمد شوقي، على وسبطة الإلهام السيدة حرم الدكتور سلامة سعد، بطاسمي الباطنة البار، إلى حانب شوقيات جديدة من عالم الغيب عن الأحداث الجارية وغيرها» مع رأي أعلام الشعر والنثر والأدب. وهذا كله من عرض وتحليل الدكتور رؤوف عبيد.

والدكتور رؤوف عبيد كان أستاذ القانون الجنائي في كلية الحقوق، جامعة عين شمس، وأطلق اسمه على إحدى قاعاتها تذكيراً لمكانته العلمية، وبالطبع له كثير من المؤلفات في مجال تخصصه، عن الإجراءات الجنائية

(\*) رؤوف عبيد. عروس فرعون. القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٧١.

وحرائم النزييف والتزوير والشهادة الزور وحرائم الاعتداء على الأشخاص والأموال، وغيرها كثير. لكن فيما يبدو أن المسيرة العلمية للدكتور عبيد، إلى جانب التزامات التدريس والتأليف في مجال القانون، لم تفلح في انتراعه من شغفه الأصلي وملعبه الذي كرس له - على ما يبدو - حصبة عظيمة من وقته وطاقته، وهو «عالم الروحانيات» (إن استخدما تعبيراً عن تلك الفترة). لم يقتصر شغف الدكتور عبيد على الاطلاع أو الممارسة، بل كان من الطبيعي الانتقال إلى التأليف، وهو الأستاذ الجامعي صاحب المراجع والمؤلفات، وكتب عديدة، من الكتب، أغلها طويل جداً، عن عالم الروح والخلود، منها على سبيل المثال: «الإنسان روح لا جسد»، «في الإلهام والاختبار الصوفي: جولة بين الفلسفة والتجريب»، «في العودة للتجسد بين الاعتقاد والفلسفة والعلم»، وغيرها. وكان له سهم أيضاً في الترجمة، عندما عرّب كتاب «قصتي العظمى» للبريطاني «هانن سوافر»، نقيب الصحافة البريطانية، كما يقول الغلاف، وفي هذا الكتاب (الترجم) تدخلات واضحة من الدكتور عبيد، من بينها إشارته في المقدمة إلى الأشعار التي أملتها روح أحمد شوقي على وسيطة روحية، وأدلة نسبة تلك القصائد إلى شوقي، ثم ملحق فيه تقرير مطول للأستاذ العلامة مصطفى السحر، رئيس رابطة الأدب الحديث، يؤكد فيه ما توصل إليه من نتيجة بعد عملية فحص وتمحيص للأشعار المنسوبة إلى شوقي، وكانت النتيجة إيجابية بطبيعة الحال، بأدلة عديدة، منها على سبيل المثال اختلاف منظور شوقي نفسه للموت وما بعد الموت بعد أن رحل إلى عالم الأثير وتحرر من عالم المادة.

يبدو أن تلك الإشارات الهامشية في كتاب مترجم لم تكن كافية لهذا الموضوع الخطير، فقد خصص الدكتور عبيد كتاباً كاملاً، وهو «عروس فرعون»، لنشر أعمال روح شوقي المعالة على الوسيطة. من دون أن يموت الفرصة بالطبع، في المقدمة والملاحق، لدحض كل الاعتراضات المحتملة على كشفه الفريد، والرد على دعاة الإلحاد والمادية، بسوق حالات عديدة

مماثلة جرت في العالم الغربي، مع مؤلفين مشهورين، من بينهم مثلاً «تشارلز ديكنز» و«دنتي أليجيري»، وتعدى الأمر الأدب إلى الموسيقى أيضاً، فأرواح كل من «ليست» و«بيتهوفن» و«شوبان» و«باخ» واصلت نشاطها الفني في دماغها الآخر عبر الوسيطة المعروفة «روزماري براون». لكن لا جدوى من البحث عن مؤلفات عابرة الأدب والموسيقى هؤلاء التي أنتجوها بعد «انتقالهم» (وهو التعبير الذي يفضلها الأستاذ عبيد)، لأن تاريخ الفن - لحسن الحظ - لا يعترف إلا بما يقدمه المبدع خلال حياته.

بطبيعة الحال ليس من الممكن لأي إنسان والسلام أن يكون وسيطاً روحياً يتلقى إلهام الأرواح، ناهيك عن أرواح كبار الفنانين، فلا بد من متلاك استعداد خاص، وللسيدة الفاضلة قرينة دكتور سلامة سعد موهبتها الوسيطة الفذة، التي استطاعت معها أن تتلقى من روح شوقي عديدة من القصائد والكتابات الثرية، إلى جانب مسرحية شعرية هي أطول من دول مسرحيات شوقي المكتوبة في حياته. وقد ابتدأت في تلقي الشعر منذ أكتوبر ١٩٤٩، وظلت تتلقاه لأكثر من عشرين عاماً. بدأ الاتصال بين الوسيطة وروح شوقي بناء على طلب خاص منها لبعض أرواحها المرشدة، عسى أن يقنع هذا المنكرين والمشككين، وكانت قبل ذلك الاتصال تتلقى رسائل عادية من أرواح «عادية»، وبعض الأرواح الظرفية من صهر «ستيفل» كان يحب صبيحة الأرجال قبل «نقله» وتم لها ما تمست، وبدأ شوقي أو روحه الاتصال بها، وكانت أول عبارة قالها لها شعراً:

ساملاً الدنيا الحائناً وأوزاناً إلى أن أرى يوم الوسيطة حانا

لكنه سرعان ما استدرك طبياً: «بعد عمر طويل».

تبدو العلاقة في نموها وتفاعلها، بين الوسيطة والروح، أقرب إلى إحدى حكايات الهوى العذري، فكثيراً ما كانت تحتمل الوسيطة ما لا يُحتمل في عملية التلقي، نظراً لسرعة الروح الشديدة في الإلهام وطول بعض القصائد (مئات الأسات أحياناً)، ما تسبب لها حسب نص الكتاب «في حالة إجهاد

معط، بل إغواء حقيقي قد يقتضيه ملازمة فراشه لصعدة أيام». لس هذا الجهد هو ما يمر أن روح شوقي قد حاولت في البداية أن تملئ رواية «عروس فرعون» على نجل السيدة الفاضلة، وهو طبيب ناجح مثل والده، وقد أملاه فعلاً أسماء الشخصيات ومقدمة الرواية، لكن نظراً لضيق وقت هذا النجل وكثرة مشاغله، فقد رأى التخلي عن هذا العمل الضخم للسيدة والدته.

أما المسرحية نفسها فليس هناك كثير مما يمكن أن يقال عنها، كما هو متوقع تحض على الفضائل والقيم وتثير الحماس الوطني وتستفز الهمم، وكان يمكن لنا أن نترك مسألة مضاهاتها بمسرح شوقي للمتخصصين في إنتاجه، غير أن الدكتور عبيد ارتأى أن يعطينا من هذه المشقة، فمن ناحية رصد بنفسه كل التشابهات والقرائن التي تؤكد أن هذه المسرحية من إملاء روح أحمد شوقي، ومن ناحية أخرى أضاف ملحفاً للكتاب جمع فيه آراء نحو سبعة عشر متخصصاً في الأدب للإدلاء بشهادتهم، مثل د. إبراهيم أنيس، الأستاذ أحمد الحوفي، أ. د. أحمد الشايب، أ. العوصي الوكيل، وغيرهم، ومن بينهم أسماء معروفة مثل الأستاذ عزيز أباطة الذي قال بالحرف الواحد: «هذا المستوى لا يملك أي شاعر معاصر أن يرقى إليه، أو أن يحاول تقليد شوقي فيه، لأن عقريه شوقي تعصى على التقليد، حتى إن صبح بطرياً إمكان تقليد غيره من شعراء الصف الثاني أو الثالث». وهو لم يتعد في شهادته هذه عن بقية التقارير المطولة الواردة في الكتاب، ولم يشذ عنها إلا الدكتور شوقي صيف، الذي صرح في لباقة أن السيدة الفاضلة ربما تكون «متأثرة» للعناية بأعمال شوقي، فعد أن قال: «وأن من المؤمنين بعالم الروح، ولكي لا أتعص في دراساته خشية أن أصل في متاهته وشعابه الكثيرة»، أكد ملاحظة «أن طائفة من الأبيات تهبط عن مستوى شوقي لما يجري فيها من بعض هنات عروضية، ولما يشوبها من ضعف في الصياغة والنسيج اللفظي»، من دون أن ينكر في الوقت ذاته مبلغ تمثل السيدة الفاضلة لروح شوقي، وكيف أصبحت تستمع إليها وتصدر عنها.

الحقيقة أن الحكاية معقدة ومتشابكة الأطراف، أهم أطرافها غائب لا يمكن لنا الاستشهاد به أو طلب كلمته، وهو أحمد شوقي نفسه، الذي نسب إليه المسرحية وعشرات القصائد التي كتبها لمناسبات مختلفة، مثل هزيمة ١٩٦٧، أو مأساة ثورة الزنج في أمريكا، أو إعلان الوحدة بين مصر وسوريا، أو جرائم إسرائيل في مصنع أبي زعبل ومدرسة بحر البقر، إلى جانب نصوص نثرية عن القيم والأخلاق والفضيلة، فيما نسكت الروح تماماً أو تكاد عن وصف العالم الذي انتقلت إليه وأخذت تملئ منه جديدها، فيما عدا تصحيحه لمواقفه السابقة (أي خلال حياته) لمسائل مناجاة الأرواح، من ههنا أشعار يعارض بها قصائده السابقة، لكن ليقول عكس ما قاله في حياته، ما يثبت أن الألوان لا يفوت أبداً لتغيير أفكارنا ووجهات نظرنا، حتى بعد الموت أو الانتقال».

لكن روح أحمد شوقي لا تقول شيئاً واصحاً عن حياته الأخرى، هناك مجرد إشارات غامضة وعامة، يرد معظمها نقلم د. عبيد نفسه، الذي يقدم لها صورة هي أقرب ما يكون لحياتنا الدنيا، إنما من دون قيود المادة بالطبع، والأنشطة الفكرية والفنية تتواصل، والاهتمام بكل المستجدات على الأرض لا ينقطع، وروح شوقي تملئ وتنفتح وتصصح، وترقى الوسيطة المسكونة. أما الوسيطة نفسها فهي قصة أخرى، أيقونة صامتة، حتى إن اسمها غير معروف، فهي مجرد «حرم» للدكتور فلان، صورة لامرأة مصرية طيبة الملامح على الغلاف، ولا يتوقف د. عبيد عن التأكيد على بساطتها الثقافية ومحدودية وعيها الأدبي، من أجل أن ينفي تماماً شبهة كتابتها بنفسها كل هذه الأعمال. الصوت الوحيد المتحدث والمهيمن هو صوت د. رؤوف عبيد، إذ يطلق بالعرض والنقد والتعليق على كل شيء، وحتى هذا الصوت قد يجد القارئ تعاطفاً ما نحو إصراره والجاحة ومثابرة على إثبات ما يؤمن به ودحض ما يخالفه من أقوال وأفكار.

من ناحية أخرى تبدو روح شوقي مطمئنة ومتجاوبة للغاية، فهي تملئ

أحياناً بناءً على طلبات خاصة، حين يسألها د. عبيد سؤالاً وجودياً عن التسيير والتخيير والقدر والعدالة، تجيبه شعراً، وفي لحظة أخرى تخرج الوسيلة عن دورها السليبي فتطلب شيئاً لنفسها بأن تملئها الروح قصيدة رداً على خطاب من أحد أنجالها المسافرين، فتستجيب الروح بقصيدة على لسان الوسيلة، الأم الملهوفة على ابنها.

من الذي كتب مسرحية «عروس فرعون»، وقصائد الشعر، وقطع النثر، المنسوبة كلها إلى روح أمير الشعراء؟ لن نعرف أبداً. ستبقى تلك الأعمال معلقة هكذا، علامة سابحة في الفراغ بلا مرجعية، بلا كاتب، بلا هوية، بما أن الهوية - في حدود خبرتنا - يصنعها الجسد والزمن والتجربة، وبما أننا لا نملك، حتى الآن على الأقل، أداة حاسمة نتأكد بها من نسب نص ما إلى هذا الكاتب أو ذلك، حتى في أثناء حياته، فليس في الفن تحليل لشفرات الحمض النووي، وليس في الحياة جسور نعبّر بها للعالم الموتى ثم نعود بالخبر اليقين.

### «باموق»، ساذجاً وحساساً

عندما يكتب الروائيون عن فن الرواية غالباً ما يقدمون رؤية مختلفة، رؤية من احترقت أيديهم بنار الكتابة، سواء في هذا أكانوا من بين الأكاديميين ومعلمي الكتابة الإبداعية أو لم يدخلوا جامعة طوال حياتهم قط. أما إذا ذهب من كبار مدعيهم من لهم في محراب علامات، أمثال «أمبر بوكو» و«ماريو بارغاس يوسا» و«إيتالو كالفينو» و«ميلان كونديرا» و«جون كريتزي»، فسوف نجد لدى كل منهم رؤية ثابتة وتأملات عميقة حول طبيعة حرفتهم وخصوصياتها، تأملات هي أبعد ما يكون عن التفسيرات الأكاديمية الجافة أو كلام الأيدي الباردة في الماء. هؤلاء يكتبون من وحي الصنعة ومن داخل المطبخ، لذلك تحديداً قد يقع بعضهم أحياناً في تعميمات مطلقة، مستمدين حججها من تجاربهم الخاصة، ولا يدخرون جهداً في البرهنة عليها، متوسلين بكل ما يمكن أن يدعم افتراضاتهم من شواهد وأمثلة عبر تاريخ الرواية، قد يفعلون هذا في إصرار ساذج ولعب حساس.

ينتمي كتاب «أورهان باموق»، «الروائي الساذج والحساس»<sup>(\*)</sup> إلى هذا الفصيل ذاته، بمزاياء وخطايا. صدرت طبعته الأولى عام ٢٠١٠، وخرج إلى

(\*) أورهان باموق «الروائي الساذج والحساس» ترجمة ميادة خليل بيروت: منشورات الحمل، ٢٠١٥.

النور أول الأمر عبر ست محاضرات، ألقاها «باموق» في جامعة هازفارد، تحت لافتة محاضرات «تشارلز إليوت نورتون»، وهي المنصة ذاتها التي ارتقاها كثير من الأسماء الجلييلة، مثل الماقد الإنجليزي الكبير «سير جون فرانك كيرمود»، والمؤلف الموسيقي الروسي «إيجور سترافينسكي»، أو الكاتب الأرجنتيني الأشهر «خورخي لويس بورخيس»، وغيرهم من أيقونات الفن والأدب، ولعل هذا كان سبباً آخر وراء استهانة البعض باختيار صاحب نوبل التركي لإلقاء هذه المحاضرات، وخصوصاً بعد ما أبدوه من تحفظات على الخفة الواضحة - أو ربما السذاجة المتعمدة - في مادته التي عرصها من المنبر الجليل ذاته.

تنتقل المحاضرات، أو فصول الكتاب، بين وجوه مختلفة للفعل الروائي كتدرة وتلقياً، من قبيل الشخصية الأدبية وعلاقة الرواية بالمتاحف. غير أن ثمة فكرة أساسية، أقرب إلى مظلة عامة تكاد تضم جميع أفكاره الرئيسية، وهي ثنائية السذاجة والحساسية، المشار إليها بوصفها في عنوان الكتاب وقد استلهم «باموق» هذه الثنائية من واحد من أهم شعراء الحقبة الرومانسية في ألمانيا، وهو «هيردرش شيلر»، وتحديدًا من مقالته «عن الشعر الساذج والحساس»، التي يميز فيها بين نوعين من الكتاب. الأول يستغرق في فعل الخلق تمام الاستغراق فتختفي المسافة بينه وبين مادته أو بين ذاته وشعره، وقد نسميه «الساذج»؛ والثاني يتخذ مسافة مأكرة، واعياً بذاته ومفصلاً عن صعبته ومادته، وقد نسميه «الحساس». بالنسبة إلى «شيلر»، يعد المزاج «العاطفي» أو «الحساس»، ثمرة للوعي المتطرف بالذات الذي نجم عن الحدائث. ويبدو أن المفردة الألمانية التي استخدمها «شيلر» لوصف هذا النوع من شعراء العصر الحديث، «sentimentalisch»، تختلف قليلاً عن نظيرتها في الإنجليزية في ظلال معانيها، وهو ما ينتبه إليه «باموق» من دون أن يغفل الوقوف أمامه. قصد «شيلر»، بتوصيفه، أولئك الشعراء العقلانيين والذين فقدوا شخصيتهم الطفولية وسذاجتهم وقدرتهم على الدهشة،

صالح الحرص على رصد عالمهم الخارجي من داخل مرادف الذات  
الحاجة العازلة

وعلى هذا فقد وجد «باموق» في تلك الثنائية القديمة ملاذًا ومنطلقًا لدخول إلى همومه كقارئ وكاتب للروايات، ليفرق بين نمطين أساسيين من وراء وكتاب الرواية، نمط السذاجة وهم غير المنشغلين كثيرًا بالجوانب الفنية «نفسية»، يكفيهم التماهي مع البطل والحكاية والانتقال معه من محطة إلى أخرى حتى النهاية، براءة الأطفال ودهشتهم، ثم نمط الحساسية، الذي يقف على العجائب الأخرى، متشبهًا ومأكراً، شديد الوعي بذاته وحرفته ومادته، يولي كل اهتمامه للأسلوب والطريقة التي تعمل بها عقولنا عند قراءة الروايات «كتابتها». يخلص «باموق» ببساطة إلى: معنى أن تكون روائيًا هو أن تكون ساذجًا وحساسًا في الوقت ذاته، وهذه هي إجابته على كل من يسأله: «هل أنت روائي ساذج أم حساس؟».

يُسقط «باموق» نموذج ثنائية «شيلر» على عالم الرواية الغربية الفسيع، منذ واقعة القرن التاسع عشر بإدعائها ذي الروح الملحمية في نقل العالم بكل ما فيه، كما تجلت لدى أبرز ممثليها، عند «تولستوي» مثلاً في روايته «آن كاريننا»، التي يعود إليها «باموق» مرارًا وتكرارًا، وعلى الخصوص لمشهد محدد منها، إذ تجلس «آن» في مقصورة قطار ممسكة برواية لا تستطيع الاستغراق فيها، وتأمل الجليد المتساقط خارج النافذة. إنها الرواية التي ترتقي بالنمط الساذج إلى أعلى ذروة ممكنة له، في مقابل السرد التجريبي بالغ الوعي بذاته وبمادته، الذي لا يتوقف عن التلاعب بحيل وجهة النظر وصوت السارد، أي لا يتوقف عن الإيمان بـ«حساسيته»، متمثلًا في أشد نماذجه جموحًا واختلافًا، لدى «لورانس ستيرن». في روايته «تريستام شاندي»، التي يرى فيها الأب الروحي لتقليد تواصل حتى «جويس» و«فوكنر» و«ولف» و«بروست»، ومن اتبع سبيلهم من الأبناء والأحفاد.

تزحف الثنائية نفسها لتلثون محاور أخرى في الكتاب، مثل مسألة علاقة



ما يورد في رواية بما حدث في الواقع، في فصل بعنوان: «سيد «باموق»»، هل حدث حقاً كل هذا معك؟»، يواصل تأكيده على أن الرواية، أكثر من أي فن آخر، هي أرض الأفكار المتناقضة، أرض ما حدث بالفعل من دون أن يحدث بالمرة إذ لا يمكن للروائي إلا أن يعتمد على تجربته الواقعية المباشرة، لكنه يجاهد لكي يموه عليها ويصنع منها شيئاً آخر، يلعب مع القارئ لعبة الإظهار والإخفاء. هذا هو الواقع، لكن يبك أن تكون ساذجاً تماماً لتصدق أنه حقيقي، أو أنه حقيقي أنا، وإياك أن تكون حساساً أكثر من اللازم بحيث تعامل السرد كادعاء شكلي ولعب ذهني متقطع الصلة بدم الحياة وسخونتها على القارئ أيضاً أن يمتلك وجهي العملة الساذجة والحساسية، لكي يستطيع الوقوف على الخط نفسه مع طموح الروائي

لو استعزنا بعض جسارة منتقدي هذا الكتاب لـ «باموق» في الصحافة الغربية لنساء لنا: ألا تعد أغلب هذه الأفكار منتجاً قديماً في غلاف جديد؟ ماذا ممدد هذه «شأنه عني استفدتها»، فهو سجد بها سوح - دنى و مكر. بطبيعة الحال - لثنائيات أخرى؟ ثنائية قديمة للغاية، مثل الصراع طويل الأمد بين الكلاسيكية والرومانسية، يتوابع واشتقاقات كل منهما. فبعض أفكار الكتاب تجد أصداء بعيدة لها في كتاب مثل «الكاتب وعالمه»، وهو محاضرات أخرى لـ «تشارلز مورجان» ترجمها د. شكري عياد. أو لعلها تعميق لثنائية أخرى جديدة، ذات طابع صحافي، وهي المسافة ما بين رواية «الأدب الرصين دي الجوائز والدراسات الأكاديمية، وروايات الأنواع العربية التي تحقق أفضل المبيعات.

«باموق» يحترز، ويؤكد على المسافة من تلك الأنواع العربية مثل روايات اللغز والجريمة، التي قد تقدم إلى القارئ الساذج وجبة الكاملة، لكنها لن تخاطب جانب الحساسية بداخله، وفي احترازه هذا يؤكد على مسألة ذات أهمية قصوى، أفرد لها الفصل الأخير من كتابه، وهي محور الرواية ويعرفه بقوله: «هو رأي عميق أو رؤية عن الحياة، نقطة راسخة عميقة من الغموض،

سواء أكانت واقعية أو خيالية». ولتفسيره، يستعين بكلام «بورخيس» عن رواية «ميفيل»، «مويي ديك»، وكيف يخترق القارئ تدريجياً قلب «مويي ديك»، إذ «في البداية، قد يعتقد القارئ أن الموضوع هو الحياة القاسية بصياد حيتان»، ومع توالي الفصول تتبدل هذه الفكرة بالتدرج، من الاعتقاد بأنها رواية نقد اجتماعي إلى أنها تقرير صحفي مسهب حول عالم الحيتان وصيدها، وليس انتهاء بالاعتقاد بأن «موضوعها هو جنون القبطان إيهاب في مطاردته وتدميره للحوت الأبيض». حسب «بورخيس»، فإن الموضوع لحقيقي والمحمور شيان مختلفان تماماً: «صفحة بعد أخرى، تنمو القصة لتحد أبعاد الكون»

لن نعرض على هذه الحالة من البحث المتواصل وملاحقة المغزى الغامض أو المحور المتقلب، وكأنه هو نفسه الحوت الأبيض، مع أفضل روايات اللغز والجريمة، لن نطرح على أنفسنا أسئلة «بورخيس» تلك، لأننا - حسب «باموق» - نجد كل شيء في موضعه المتوقع تماماً، وفقاً لخبرتنا بهذا النمط من الألاعاز والحكايات. أي أن «الموضوع العميق الذي ينبغي أن يعرضه السرد سويّاً يبقى هو نفسه من كتاب إلى آخر». أما عن علاقة الروائي بنفسه بمحوره الغامض ذلك، فهي أيضاً تتسم بطابع من الملاحقة والمراوغة، ويستشهد «باموق» بمقولة «تولستوي» حول طبيعة البطل «إذا كان بطل الرواية شيئاً جدياً، أضفي عليه بعض الطيبة. وإذا كان طيباً جداً، أضفي عليه بعض الشر»، ويقول «باموق»، عن علاقته بهذا المحور، على نمط مقولة «تولستوي»: «إذا أدركت أن المحور واضح جداً، أنضفه، أما إذا كان المحور غامضاً جداً، أشعر بأنه يجب أن أظهر القليل منه». ويمكن لكثيرين أن يختلفوا مع هذا التصور الخاص بمحور الروائي، على اعتبار أنه شيء تنتجه القراءة لا الكتابة، شيء ينبغي على الكاتب تجنب التفكير فيه بقدر استطاعته، وإلا تحول سرده إلى بيان، أو نموذج مجسد لذلك المحور الذي يناوشه في أثناء الكتابة، بصرف النظر عن مقدار وضوحه أو غموضه

يحاول «باموق» الإيحاء بأن ذلك المحور أقرب ما يكون إلى مغزى الحياة داتها، وأن قراءة الروايات وكتابتها مجاز مثالي لتجربتنا على هذه الأرض، نطفو على السطح، غارقين في التفاصيل والأشياء والمشاهدات والتصورات والعلاقات، من دون أن نتوقف للحظة - مع الأيام أو عبر الصفحات - عن تغذية ذلك الطموح اللذين يملأه الأعوار الخفية، ما وراء الصورة، ووضع أيدينا على حل اللغز.

### أنشيد التكية وأسوارها

لم تعد المنتجات الفنية المستلهمة من عالم التصوف مجرد اختيار بين اختيارات عديدة قد يميل إليه أحد المدعين بين الحين والآخر، لم تعد تظهر وتختفي بين فترة وأخرى وهي تخطو مترددة في مزاحمتها لاتجاهات أخرى راسخة ولها جمهورها، بقدر ما أصبحت تلك المنتجات، خلال السنوات الأخيرة على وجه الخصوص، أقرب إلى خط إنتاج ثابت ومتعش، سواء في الأدب أو الدراما ومن قبلهما بالطبع في الموسيقى والغناء. ربما لم يصل الأمر بعد إلى درجة الظاهرة، لكن اللافت وجود جمهور عريض ومتنوع لهذا الخط الجديد، وخصوصاً بين الشباب، هؤلاء أنفسهم الذين ينشرون عبارات جلال الدين الرومي وابن عربي على صفحاتهم في مواقع التواصل، ويشربون قهوتهم في أقداح عليها صور دراويش المولوية، وقد يتزينون بمسايح خشبية حلوة الرائحة حول الأعناق والأرساغ. لا أظن أن هناك نمطاً ثابتاً يجمع كل المولعين بتلك الأعمال، فحتى الفئة العمرية التي تتحدث عنها واسعة النطاق، كما أن مشاربهم وخلفياتهم تتنوع للغاية، ومن بينهم الطلاب والعاملون وممارسو الفن بطبيعة الحال. نتحدث عن أعضاء جروبات من نوع اللامحتجب، من يحزرون تذاكر في حفلات الإنشاد الديني، وآخرين مهووسين بالتصوف الشعبي وأجواء الموالد وقد يترددون على بعض الفرق الصوفية إن لم يكونوا قد انضموا إليها بالفعل.

لذلك كله، لا بد من الانتباه إلى التنوع الشديد في صفوفهم، وأيضاً إلى التباين البالغ في الأعمال الفنية المستلزمة من الصوفية، من حيث درجة الأصالة والجودة والقيمة. نتحدث إذن عن هذا الخط الوهمي الواصل ما بين الشيخ ياسين التهامي ومسلسل «الخواجة عبد القادر» وفرقة الإخوة أبو شعر ورواية «ثم مسرحية» «قواعد العشق الأربعون»، وما شابه ذلك.

والحق أن النعمة ذاتها ليست جديدة مائة في المائة، ولكنها بدلاً من أن تكون إحدى التعميمات التي يتشكل منها اللون الكبير اتخذت موقع الصدارة وأصبحت هي النعمة الأساسية، وعلى مدى مشوار الأستاذ نجيب محفوظ كثيراً ما ترددت نعمة الحنين إلى الملبأ الإلهي الآمن، سواء في صورة درويش محذوب يهيم بس صمحات «ثلاثية» أو الشيخ علي حيدلي يصيح سعيد مهراڤ في «اللص والكلاب» بأن يضع عنه هموم الدنيا ويتوضأ ويصلي، ثم من بعد ذلك كله هناك شخصيته الأيقونية الشيخ عبد ربه التائه الذي وضع محفوظ على لسانه خلاصة الحكمة المقطرة لرحلة الحياة والعرافان، كما لا يمكننا أن ننذكر «الحرافيش» من غير أن نذكر الأناشيد العامضة التي تتبعث من وراء أسوار التكية، فهل يمكننا إذن أن نعتبر أعمال محفوظ هي البشارة الأولى للاتجاه الذي بدأ يسود منذ سنوات في الواقع الفني والتمثيلي العربي. أي تلك الأعمال الفنية التي تعتمد مادتها الأساسية على عالم التصوف ونصوبه ورموزه وأعلامه؟ أم أن الأمر بخلاف ذلك تماماً؟

في حوار لمجلة «الباريس ريفيو»، ترجمه أحمد شافعي في كتاب «بيت حافل بالمجانين» (الجزء الأول)، أحاب محفوظ في معرض الرد على سؤال حول علاقته بالتصوف وما إذا كان ممارساً له، قائلاً:

أنا أحب الصوفية مثلما أحب الشعر الجميل، ولكنها ليست الإحانة. الصوفية مثل السراب في الصحراء، يتنادىك أن تعال، فاجلس، واستريح قليلاً. إنني أرفض أي طريق يرفض الحياة، ولكي لا أملك إلا أن أحب الصوفية لجمالها الشديد. إنها لحظة راحة في حضم معركة. لي أصدقاء

مصريون كثيرون يستشيرون شيخ الصوفية باحثين عن حلول... رث يوفقهم، الحل الحقيقي لمشكلاتهم في النكث الألهي.

قد يكون هذا رأي محفوظ الرجل والمواطن، وليس اعتقاداً عميقاً في نفس المبدع كاتب القصة والرواية، وربما أراد ألا يبدو - وهو الليبرالي لأصيل - في مظهر الدرويش الشرقي الذي يسبح في شطحات العشق الإلهي، غائباً عن أسئلة حاضره وقضايا مجتمعه. وربما يكون من الصحيح أيضاً، فيما يخص بعض تفسيرات رواج فنون التصوف في وقتنا الراهن، أن أرمته الاضطراب والانكسار والعجز تدفع الناس - الشباب خصوصاً - إلى اللجوء للدين والاحتماء بكيان أكبر، مطلق وكوني الأبعاد، بسبب فقدان الاتجاه والافتقار لكيانات أخرى تجمعهم في وحدة اجتماعية سليمة البنية.

ليس من الصعب أن نلمس هذه الرؤية مجسدة بكل وضوح في بعض أعمال محفوظ، رؤيته للتصوف كمهرب من جحيم الواقع، كمهرب غير عقلاني وغير عملي، لكنه قادر على تصفية النفس بقدر ما تفعل الموسيقى أو الشعر. يمكن الرجوع مثلاً إلى إحدى قصصه القصيرة، بعنوان «حلم»، في مجموعة «خمارة القط الأسود»، وهي صياغة درامية بارعة لهذه الفكرة، وكيف يكون الهرب إلى التصوف، الإسلامي أو حتى البوذي، مجرد رد فعل لإزادي عند جميع الناس كلما طمختهم الظروف أو أصبح أمنهم مهدداً. وبالطبع لا ننسى الشيخ الجنيد في «اللص والكلاب» الذي يحدث سعيد مهراڤ بالألغاز العلوية بينما سعيد غارق في المظالم والخيانات وطلب الثأر.

تدور قصة «حلم» عن عامل ميكانيكي في شركة خاصة للمعادن، فقير وملتج ويعيش في بدرون مع زوجة تكديس وحفنة عيال، لا يجد راحة من عاء ليله وبهاره إلا بس يدي شيخ إحدى الطرق لصوفية، منصتاً إلى تعاليمه حول الدين والدنيا، التي لا تفيده في الحقيقة كثيراً أمام نيران مطالب زوجته

مثلاً. عندما تنقلب أحوال البلد بعد إسقاط الملكية وبعود الضباط الأحرار، ثم صدور قوانين يوليو، يتراخي شغف المريد الطيب بجلسات الطريقة، وينشغل بما يحدث من حوله، وما سيعود على الفقراء منه، وتتطور الأمور حتى يرشح نفسه في مجلس إدارة الشركة بعد تأميمها، ولم يعد ينقص إلا أن يحقق لحيته، حسب قول شبيهه الممتنع من تغير مريديه وانقطاع هبات الأثرياء. وبالتواري، في القصة دانهاء، تابع صاحب الشركة التي يعمل فيها صاحبنا الميكانيكي، وهو الرجل الثري، وانهيار عالمه حينما تجرده القوانين الجديدة من امتيازاته وممتلكاته فيغوص للأسفل درجة بعد أخرى، في نهاية القصة وفي حوار مع صديق له من الأثرياء الذين قوضت حركة الضباط عالمهم، لا يبدو هذا الصديق مهموماً بما يحدث، وعندما يسأله صاحب المصنع عن اغتصاب أموالهم، يقول له وهو يضحك: «حقاً إن أموالنا قد اغتصبت، ولكن هل ذلك على رجل قد تازل عن أموال لا تعد ولا تحصى بلا اغتصاب؟»، ثم يهر غليونه ويدأ يقص عليه قصة «بودا» العجيبة. وهكذا تنتهي القصة الصغيرة ثابتة الدكاء.

إن لم يكن أمام العامل الفقير إلا شيخ طريقة في زاوية ليرتشف بين يديه قطرات من السكينة والرحمة كل مساء، مفتسلاً من شقاء يومه، فإن الثري الذي يشاهد انهيار عالمه قد يتصوف هو أيضاً على طريقته، إذ يجد غايته لدى «بودا» وقصته العجيبة.

إننا أمام حركتين متعارضتين، كأههما نقطتان تتبادلان مكاهيها. ابسجمت الدنيا بالآمال في وجه العامل الفقير فأدار طهره لشيخ والطريقة، والثري وأصدقائه يبحثون لدى «بودا» عن نموذج يواهبهم به اضطراب وانقلاب عالمهم.

لم يكن هذا هو الحال دائماً على الرغم من ذلك. لدى محفوظ، فأعمال أخرى له تناقض هذه الرؤية تماماً، وتؤكد أن طلب الإنسان للمعنى وكدهه في سبيله ينبعان من احتياج أصيل في داخله، وليس مجرد مرض يرجوازي

للمتعرفين أو أفئونة للمطمحونين، وفي روايتي «الشحاذ» و«الطريق» وغيرهما أمثلة ساطعة.

تستطيع أوراق البنكنوت أن تحل مشاكل لا أول لها ولا آخر، ولعل هذا أوضح ما يكون في مجتمعاتنا التي تعاني درجات غير معقولة من الفقر والتخلف والحرمان العام والشخصي، ولكن هل معنى هذا أن أبناء هذه المجتمعات لا يحق لهم التطلع إلى ما وراء الاحتياجات الأساسية؟ وهل معناه أيضاً أن كل مسعى روحي من جانبهم ليس إلا عملية تعويض نفسي مكشوفة، مجرد إعادة توجيه لطاقة الحياة المقيدة بأغلال العور والمهر؟ اليس هذه رؤية ميكانيكية للغاية تفرط في تبسيط علاقة الإنسان بالدين والحياة الروحية عمومًا، ربما بتأثير من بقايا نزعة مادية فجأة أصبحت في حاجة إلى المراجعة؟

إذا كان من المفهوم أن أزمة الاضطراب والانكسار تدفع الناس عموماً إلى الاحتما بجدران الدين، بحثاً عن كيان أكبر، ذي طبيعة مطلقة وقاطعة، حتى يستعيدوا شعورهم بالأمان والمعنى، فإن هذا لا يفسر كثيراً خيار التصوف بالتحديد، إلا إذا أضفنا إلى المعادلة عوامل أخرى، ربما يكون من بينها الوجه القاسي الذي تتخله بعض الأديان في صراعها على السماء، وعنى التكلم باسم مالك الملك، الصرع الذي قد يصل إلى سعت الدماء. في مقاد هذا الوجه المتطرف، يتسع رحاب التصوف لجميع الأديان والعقائد باحثاً عما يجمع ولا يفرق، ويفتح أبواب المحبة والتفاهم والتعايش في مقابل أبواب الكراهية والجدال والعنف.

إذا بالغنا قليلاً، لقلنا إن مستهلكي الفن الصوفي في الوقت الراهن متعطشون إلى دين جديد، وإن تعطشهم هذا ليس مجرد فعل عصبي وعابر على انهيار الأحلام ووطأة كابوس الواقع اليومي، بقدر ما هو تعبير عن احتياج أصيل وعميق لدى كل إنسان في كل زمان ومكان، احتياج يزداد ضراوة في أوقات الأزمة، ولم تعد المؤسسات الدينية التقليدية تلبيه أو

تخاطبه من الأساس. ذلك الدين الجديد لا يحتاج إلى مسجد ولا كنيسة، بل يشع ساطعاً بين يديّ الفن، في قطعة موسيقية أو أبيات شعر أو عمل درامي أو رواية، يتجاوز الثنائيات التقليدية واعتبارات الحلال والحرام والخطأ والصواب نحو أفق أخلاقي إنساني وكوي، ويقبل كل شيء وكل إنسان انطلاقاً من المحبة في الأساس.

ومع ذلك، فعلياً أن نعترف بأن هذا السعي لا يخلو من مخاطر، أهونها الحياء والغرور، إذ قد يتحول إلى وسيلة للتمييز على الآخرين، أي على العاديين ممن ما زالوا يعبدون ربهم بالطريقة المعهودة في المساجد والكنائس. هنا يتقلب التصوف إلى عكسه تماماً، مجرد حلية يترزين بها البعض، مثل مسبحة خشبية الحبات تفوح بالعبير، أو سجادة يوجا مركونة في الغرفة، أو الحرص على زيارة الأضرحة والنقاط صبور السيلفي في مولد الحسين أو العذراء. شارات التميز يمكنها أن تسيء استغلال كل شيء، حتى التصوف وكلمات المحبة، ومع رواج الفن الصوفي ينتشر دراويش السوشيال ميديا، يتصوفهم منزوع الدسم وعديم التجربة والأصالة.

لكن من الجائز أيضاً أن يتحول هذا النزوع عند قليلين إلى انشغال حقيقي ومسعى عميق، يشكل نفسه بنفسه في أسئلة وقراءات وجدل، والأهم في خبرة شخصية مباشرة مع المقدس والجليل والسامي، الخبرة التي من دونها يبقى كل هذا مجرد كلام حلو عن الحب من دون فعل حب، بحنانه ووجعه ولدائه. ربما تحول هذا النوع العبدني إلى حركة في الواقع، حركة تجمع ولا تشتت، حركة تتجاوز الاستهلاك السطحي للخطاب الصوفي نحو إنتاج فردي شديد الخصوصية، بالفن أو بسواه، إلى طرح جديد، قد لا يكثرث عنده أن يسمى نفسه فنّاً أو ديناً أو علماً، فلن يكون للأسماء عند ذلك أي أهمية ما دام المسمى نفسه مُعاشاً وجميلاً

## أول سكان البرج العاجي

استطاعت «ثلاثية» نجيب محفوظ أن تنحت شخصيات شديدة الخصوصية، ومع مرور الوقت كُرست تلك الشخصيات لتصبح إشارة دالة على أنماط معينها من النماذج الإنسانية، فصار هناك نموذج سي السيد أو نموذج الست أمينة. ولم تكتسب هذه النماذج قوة سطوتها وحضورها الطاعني إلا لأنها حاطت بظاهرة إنسانية لها سياقها الخاص بالطبع، لكنها مع ذلك عابرة له بقدرتها على التكرار والتحول واتخاذ أشكال جديدة، ما دامت شروط إنتاجها باقية في المجتمع الحاص لها.

ولعل كمال عبد الجواد من تلك النماذج التي تمكن نجيب محفوظ من الكشف عنها، وتحليلها، واستيعاب تناقضاتها. كمال أحد أهم شخصيات «الثلاثية»، حيث كان الصبيّ الشاهد على الأحداث منذ صفحاتها الأولى، يتطور وعيه بالعالم، وتبلور مواقفه المختلفة مع الماضي قدماً في فقرات حكاية الأسرة والمحيطين بها. لكن ما الذي يميز كمال عبد الجواد ويمنحه ثقله الخاص كنموذج للمثقف الحالِم المثالي؟ على الرغم من تكرار هذا النمط نفسه في روايات أخرى عند نجيب محفوظ، ثم نزوع هذا النمط للوجود والتكرار وإعادة إنتاج ذاته، بين صفحات كثير من كُتّاب القصة والرواية، فيما تلا جيل نجيب محفوظ، وخاصة عند جيل الستينيات. على سبيل المثال في قصص

وروايات بهاء طاهر وإدوار الخراط وإبراهيم أصلان وصنع الله إبراهيم، كل على طريقته الخاصة.

هذا الحضور الذي لم يتوقف تياره حتى هذه اللحظة، في منتج الأجيال الأحدث من الروائيين، ولو من زوايا جديدة وبأساليب مستحدثة. لا عجب في ذلك إذا وضعنا في الاعتبار قدرة هذا النمط الروائي على استيعاب هموم وهواجس كل كاتب وكل روائي على وجه العموم، ونقل خبراته الوجودية وأسلته المعضلة، وربما كذلك عزلته عما يسمى بـ«الواقع»، ولعل العزلة هي السمة الأهم في الصورة الروائية الأقدم لهذا النمط: كمال عبد الجواد.

من العسير أن نجد عملاً أدبيّاً، تالياً على «الثلاثية»، له بعض قدرتها على تعرية هذا النموذج حتى العظام كما هو الحال مع كمال عبد الجواد. فغالبًا ما نراه، في تلك الأعمال التالية، منحراً وكاملاً وكأنه ولد فجأة من الفراغ، وربما مع إشارات سريعة إلى البيئة التي تشكل فيها وعيه وتكونت فيها قناعاته، ولكن من دون تتبع صبور لدرجات تطور هذا الوعي خطوة بعد أخرى، أو دونما تقصُّ لجوانب العزلة وسير أعماقها. من هنا تتبع الأهمية التأسيسية في شخصية كمال عبد الجواد، ولذلك قد يحق لنا الإشارة إليه باعتباره نموذجاً درامياً أصيلاً، نتجت عنه صور عديدة، ربما ما كان لها أن تُرسم وأن يتم استيعابها أو تلقيها فنياً، نولاً الأصل الذي ترسح في وحداء، حتى إن لم نرحع إليه ونلتكره عن وعي وقصد، مع كل تفاعل مع صورة جديدة من صورهِ المتناسخة والمتواترة.

\*\*\*

يظهر كمال، في «بين القصرين»، ظهوراً هامشياً ولكن له ثقله ودلالته مع هذا. إنه الصبي المتصف بالذكاء والنبوغ وسعة الخيال، إلى جانب غربة منظره، كمر الرأس والنمافة وصخامة الأنف، يفقد الشجاعة اللازمة لارتكاب حماقات

هذه السن، ويخشى على الدوام من تلقي عقاب أبيه ينطوي على مشاعر دينية عميقة، متوارثة عن الأسرة عموماً، وتفذيها علاقته الوثيقة بأمه، حيث يجلس معها يومياً لتدارس ما تلقاه بالمدرسة من جديد في الدين، حيث يعمل جاهداً على إيهارها والطعن في معارفها الدينية، المكتظة بحكايات الجن والعفاريت، دمال الصبي، الذي «لم تكن الرغبة في العراك تنقصه لكنه كظمها تقديراً للهواقب»، والذي كان يحنال بالكذب واختلاق الحكايات المؤثرة ليفور شبهة أفراد أسرته في مجلس القهوة كل أصيل، والطمع للتوظيف بالشهادة الابتدائية مثل أخيه ياسين، وليس إلى الالتحاق بمدرسة الحقوق مثل شقيقه فهمي، لمجرد أن يظفر بحقوق الرجل في السهر بالخارج.

يسأل كمال أمه، خلال جلسة درس الدين الخاصة بهما: «أيخاف أبي الله؟»، فكانه وقد وقع في أسر طغيان أبيه، ربما أكثر من أي فرد آخر في الأسرة، يحاول البحث عن متنفس من هذه السطوة في عالم الغيب، يحاول البحث عن سلطة أخرى، أكثر رحابة وحنواً، سلطة يُرمز إليها بصريح الحسين الذي ورث حبه عن أمه. وقد كان كمال شريك أمه في رحلتها إلى الحسين الحبيب، الرحلة المختلسة من بين أبواب السلطة الاجتماعية للآب الطاغية، وقد جرّت تلك الرحلة عليها وعلى البيت كله عقاباً أليماً.

يظل كمال، على مدار الكتاب الأول والمؤسس لـ«الثلاثية»، متنقلاً بين عالم الكبار، حاملاً الرسائل وهامساً بالأسرار والتماثل، متلهفًا على تلقي الانتباه الجدير به، الذي ضحى في سبيله بكل شيء، حتى حماسه الوطنية الفطرية التي تشربها عن فهمي، حين صادق عدداً من العساكر الإنجليز المرابطين أمام البيت، وراح يتقبل هداياهم، وفيهم لهم «يا عزيز عيني»، وقد وجد فيهم ملامح أقرب إلى حُسن الملائكة بعد أن كان يتخيلهم كالشياطين.

\*\*\*

مع الصفحات الأولى للكتاب الثاني، «قصر الشوق»، يكون لكمال نصب  
أعظم من السرد، حيث يستوي شاباً نال البكالوريا ويستعد للتعليم العالي،  
تعرف على المرحلة التالية التي ترسخ عزلة كمال وتعالیه عن الواقع المحيط،  
وتتابع جدله المضني مع والده، من أجل إقناعه برغبته في الالتحاق بمدرسة  
المعلمين المحمية، التي لا يدخلها إلا أبناء الفقراء في رأي أبيه، ولكنها تمثل  
لكمال السبيل الطبيعي لكي يواصل اطلاعه دونما حدود، وربما أيضاً من  
دون التزامات التخصصات الأخرى الأشد طلباً.

أجل إنه لا يشك لحظة في صدق رأيه وجلاله، ولكن هل يدري ماذا  
يريد؟ ليست مهمه لمعلم ناسي تحديه، إنه يحلم أن يؤلف كتاباً، هذه  
هي الحقيقة، أي كتاب؟ لم يكن شعراً؟ إذا كانت كرامة أسرته تحوي  
شعراً، فمن جم ذلك، بل أن عبده يحل الشعر شعراً، لا إلى شاعرة  
أصيلة فيه، فالكتاب سيكون نثرًا، وسيكون مجلدًا، صحفًا في حجم  
القرآن الكريم وشكله، وستحذف الصفحات هوامش الشرح والتفسير  
كذلك، ولكن عمّ يكتب؟ ألم يحق القرآن كل شيء؟ لا ينبغي أن  
يأس، ليجد موضوعه يومًا ما، حسه الآن أنه عرف حجم الكتاب  
وشكله وهوامشه، ليس كتاب يهر الأرض حيرًا من وظيفة وإن هزت  
الأرض؟ كل المتعلمين يعرفون سقراط، ولكن من مهم يعرف  
القصة الذين حاكموه؟!

في شبابه المبكر يطمح لكتابة كتاب جامع مانع، بل ويشبه القرآن الكريم  
شكلًا على الأقل. وكان الاكتفاء بما هو أقل من العظمة المطلقة والخلود  
الحقيقي، لا يرضي من لا يجد له موضعًا مشبعًا في الحياة كما يحياها سائر  
الناس، لضعف أصيل في ثقته بنفسه وبالعالم، لكن هل من المحتمل أن يبلغ  
هذا الطموح مبتغاه إذا ما ساندته إرادة قوية؟  
ونطلع أيضًا في مستهل «قصر الشوق» على اكتشافه المحزن لنحواء  
ضريح الحسين، الذي لم يستطع قط التعامل معه بالعقل، كما فعل صديقه

فؤاد، ابن الحمزاوي مساعد السيد أحمد في دكان تجارته. بل ونقم كمال  
على برود العقل، ولم يقبل أن يكون ضريح الحسين مجرد رمز، ولا شيء  
غير ذلك.

ما يتوافق مع هذا التوجه المثالي، موقف كمال الشاب من الغرائز، عندما  
ثير فؤاد سيرة قمر ونرجس، البنتين اللتين اكتشف كمال وفؤاد معهما الجنس  
الأخر مع مطلع المراهقة، فحين يقول له فؤاد: «إنك تُحمل نفسك ما لا  
بحتمل»، يجب كمال: «إني كذلك وما ينبغي لي أن أكون غير ذلك...»،  
ثم يضيف بعد قليل: «إني أرى الشهوة غريزة حقيرة، وأمقت فكرة الاستسلام  
لها، لعلها لم تُخلق فينا إلا لكي تلهيها الشعور بالمقاومة والتسامي، حتى  
نعلم عن جذارة إلى مرتبة الإنسانية الحققة، إما أن أكون إنسانًا وإما أن أكون  
حيوانًا».

\* \* \*

في العباسية تحولت قبلة المثالي الحالم من ضريح الحسين إلى سراي  
ل شلداد، حيث تقيم المعودة عابدة، شقيقة زميله وصديقه حسين شلداد،  
الذي يقاسمه الولوج بالمعرفة الإنسانية، وإن خالفه في الانتماء الطبقي  
والميل السياسية.

ليس من الهين على قلبه الخفاق أن يمشي في هذا المحراب الكبير،  
ولا أن يظأ أديماً وطلته قدماه من قبل، إنه يكاد من إجلال أن يتوقف،  
أو يمد يده إلى حدار البيت تبركًا، كما كان يمدّها إلى ضريح الحسين  
من قبل أن يعلم أنه لم يكن إلا رمزًا.

يغير أن حبه لعابدة سرعان ما يتحول هو الآخر إلى ضريح خاو، بعد أن  
يجمعي أربعة أعوام هائمًا في عالم فردوسي من صنعه الخاص، وبعد  
أن يتم التلاعب بمشاعره طويلاً، يكتشف أنه كان طرفة يتنذر بها أهل  
السراي، عندما تحكي لهن عابدة عن العاشق الولهان. ثم تعلن خطوة

عايدة بخصمه، ابن المستشار، وتترف إليه. في الوقت نفسه تقريباً يتخلّى كمال عن مظلة الدين، وإن بقي له إيمانه بالله كما بقي إيمانه بعائدة وبالحب، في عالم مثالي مجرد. لكنه كان يستعين بالدين وعائدة في مواجهاته مع العريضة، والآل وقد ذهب بدأ يخطط خطواته الأولى نحو اكتشاف عالم الخمر والنساء. فمع سقوط عائدة المعبودة افتتح كمال تاريخاً طويلاً مع البغاء، وأكمل من حيث لا يدري التاريخ الأسري المجيد، سائراً على خطى أبيه وأخيه ياسين، وإن كان يختلف عنهما في الحوافز، ففي حالتها كانت الغريزة هي القائد، مع الفارق الكبير بينهما من حيث تذوق الجمال وسعة الإنفاق، أما كمال فهو في مقدم الحيرة واليأس من الحب.

النتيجة التي توصل لها كمال عند تحطم أوثانه، هي فقدان الإيمان بنفسه أيضاً، وكان وجوده لهش معنى بوجود أصنامه ودور به في خلقه، وكان يسقط بسقوطها، حتى العلم أو الفلسفة لم يمثل كمالاً دعماً كافياً يحول بينه وبين السقوط



قد يلوذ من الوحشة بوحلة الوجود عبد «سبنورا»، أو يتعري عن هوان شأنه بالمشاركة في الانتصار على الرغبة مع «شوينهاور»، أو يهود من إحساسه بتعاسة عاشة بحرعة من قلمسة «لايستر» في تفسير الشر، أو يروي قلبه المتعطش إلى الحب من شاعرية «برجسون»...

هكذا يرى كمال في مطلع كهولته، مع بداية «السكّرية»، حيث صار معلماً محترماً ومحبوّباً، على الرغم من هجمات السخرية على منظره الغريب من التلاميذ، يقف شاهداً على شيخوخة أسرته وحفاف ماء الحياة من أوصال البيت القديم. هكذا يتحكم راوي «الثلاثية» العليم علم الآلهة، تهكمًا مريزاً، على هذا الذي يشبه الناس ولكنه ينأى عن الناس، ليسجن نفسه سجناً اختيارياً بين كتبه وأفكاره، ليستبدل بالحياة وحرارتها وكفاحها

الحي سطوراً تكاد توحى بامتلاكه الحقيقة، ومرحان ما تبدى سرّاً لا يمكن القبض عليه.

عندما حاول كمال أن يعبر عن نطاق طموحه المعرفي، لم يجد خيراً من كلمة «الفكر» لتضم كل ما تاق للغوص في أعماقه، ومن الطريف أن يكون هذا هو اسم المحلّة الشهيرة التي نشر مقالاته الفلسفية فيها بانتظام.

واجهته مشكلة أخرى تتعلق بمفالاته الشهيرة في مجلة «الفكر»، وكان يخاف هذه المرة الناظر والمدرس أن يسألوه عما يعرض فيها من فلسفات قديمة وحديثة تنقد أحياناً العقائد والأخلاق بما لا يتفق ومسؤولية «المدرس»، ولكن من حسن الحظ أن أحدًا من المسؤولين لم يكن يرب يقرأ «الفكر»، ثم تبين له بعد ذلك أن المحلّة لا تطبع أكثر من ألف نسخة يُضدّر نصفها إلى البلاد العربية، فشجع ذلك على الكتابة إليها وهو آمن على نفسه ووظيفته.

صنع لها عزلة كمال الاختيارية في أكثر من مفارقة، فهو راضٍ عن النطاق ضيق لتوزيع المحلّة التي يكتب لها، ما دام هذا سيجعله بمنأى عن تساؤلات استحوات الزملاء والمسؤولين فكمال ليس على استعداد لمناطحة السلطة، وعمله كمدرس لا يعني أن يدافع عن أي من الأفكار التي يكتب عنها، وينقلها للآخرين، من تلاميذ أو غيرهم، فضلاً عن أنه لم يكن إلا ناقلًا لأفكار الآخرين وفلسفاتهم، وعدم اقتناعه بالعقائدي بأي منها بما يكفي للدفاع عنها والتضحية في سبيلها.

وإذا كان نجيب محفوظ يوجه سهام النقد القاسي والسخرية المضمرة إلى كمال، فقد يكون هذا راجعاً في جزء منه إلى الحسرة على الإمكانيات المعطلة لهذا النموذج، تلك الإمكانيات نفسها التي لم يكن صاحبها عافلاً عنها، ولا عافلاً عن تعاطعه مع الجماعة بروحها الخاصة وقوتها، لئلي لا تُحد

لذلك لم يكن عجباً أن يهتم: «الوقد عقيدة الأمة» غداة ليل فضاء في تأمل عبث الوجود وقبض الريح، والعقل يحرم صاحبه نعمة الراحة،



فهو يعشق الحقيقة، ويهوى النزاهة، ويتطلع إلى التسامح، ويرتطم بالشك، ويشقى في نزاعه الدائم مع الغرائز والانفعالات، فلا بد من ساعة يأوي فيها المتعب إلى حضن الجماعة ليجدد دماؤه، ويستمد حرارة وشباباً في المكتبة أصدقاء قليلون متارون مثل «داروين» و«برجسون» و«راسل». في هذا السرداق آلاف من الأصدقاء، يدون بلا عقول، ولكن في مجتمعهم شرف الغرائز الواعية، وليسوا في النهاية أقل من الأول خلقاً للحوادث وصنعاً للتاريخ. في هذه الحياة السياسية يحب ويكره ويرضى ويغضب ويبدو كل شيء «لا قيمة له» وكلما واجه هذا التناقض في حياته زعزعه القلق. ولكن ليس ثمة موضع في حياته يحلو من تناقض وبالتالي من قلق.

من النادر أن نجد مريضاً على وعي تام بطبيعة مرضه، بدرجة تفوق ما لدى الأطباء والعلماء. نموذجاً المثقف الحائتم، كمال عبد الجواد، لم يكن يُعوّزه الوعي، ولم يكن جاهلاً بذاته وأصله وسببه. لكن القلق الوجودي الذي لا يبدو له أول من آخر كان هو السور الذي يحمله، ويعزله عن تلك الحشود حتى وهو وسطها، وهو مرض يتناقض مع كل لحظة تمر بالعليل، ومع كل لحظة يصير أهون الأفعال سؤاً كبيراً، يؤدّب بدوره علامات استفهام بلا نهاية، فتختفي المسؤولية، ويكتفي العليل بما هو ضروري وحسب، بالحد الأدنى من التفاعل الإنساني والاجتماعي ليرجع ملبهواً إلى قوقعته، حيث يجد الأمد في كنف الكتب والأفكار. من غير أن يكون بمقدوره حتى أن ينتج في هذا ما يمكن اعتباره فعلاً إيجابياً من نوع ما، فحين يواجه رياض قلندس، صديقه كاتب القصة، في لقائهما الأول بمجلة «الفكر»، قائلًا: «حاولت عبثاً أن أهتدي إلى موقفك أنت مما تكتب، وأي فلسفة تنتمي إليها...»، يقول كمال: «إني سائح في متحف لا أملك فيه شيئاً، مؤرّخ فحسب، لا أدري أين أقب.»، ونظرًا لموقف كمال المتشكك حيال كل عقيدة وكل إيمان، لا يتحسّس كثيرًا إزاء إيمان رياض قلندس بالعلم والفن.

لم يكن كمال غارقاً في السياسة كرياض، أجل لم يستطع الشك أن يدمرها فيما دمر فليث حياة في عواطفه، كان يؤمن بحقوق الشعب بقله، وإن كان عقله لا يدرى أين اممر عقده قول حياً. «حقوق الإنسان»، وحيثاً آخر يقول. «بل البقاء للأصلح وما الجماهير إلا قطع»، وربما قال. «والشيوعية ليست تجربة جدلية بالاحتياط؟».



لا يستطيع إنهاء هذه السطور عن كمال عبد الجواد من دون أن أشير إلى موقعه في الصفحات الأخيرة من «الثلاثية»، من ابني شقيقته خديجة، عبد المنعم المنتمي إلى الإخوان المسلمين وأحمد المنتمي إلى مجموعة ماركسية سرية، بعد القبض عليهما، وما يقوله له أحدهما، أحمد، ويوافقه عليه شقيقه الإخواني عبد المنعم، من دعوة للإيمان وللثورة الأبدية، والعمل اندائب على تحقيق إرادة الحياة ممثلة في تطورهما نحو المثل الأعلى، مهما كانت طبيعة هذا المثل الأعلى الذي يؤمن به المرء. وعندما يروي كمال ما قاله له الشابان على صديقه رياض، يستبشر الأخير انقلاباً خطيراً يوشك أن يقع، وهما يقول كمال في حذر: «لا تسخر مني. إن مشكلة الإيمان ما زالت قائمة من دون حل، وغاية ما أعزّي به نفسي هو أن المعركة لم تنته، ولن تنتهي ولو لم يبق من عمري إلا ثلاثة أيام كأمي..»

متأخرة للغاية ربما جاءت صحة كمال عبد الجواد، ولعلها صحة سطحية قصيرة الأجل، تحت وطأة ما يحدث من حوله، ولن تلبث أن تمر من الكرام، مع الوضع في الاعتبار تراكم الخبرات والسنوات، ومعركته الأبدية مع الإيمان. ولو أن روائياً طموحاً قرر في المستقبل أن يسجل تلك الأيام الثلاثة الأخيرة من حياة كمال عبد الجواد في رواية، فلا أظنه سوف يجده هناك، وقد حطم عزله واستعاد إيمانه الضائع نفسه وبالحياة، بل على الأغلب سنرى عجوزاً ثرائزاً ومثيراً لبعض الشفقة وشيء هين من السخرية،

لم يزل ضائعاً في متاهة مكتبته متسانكاً عن معنى الوجود، وعبث الموت،  
وأسطورة الحب، ولم يزل يسائل الصمت الكوني عما يحكم هذا الوجود.  
العقل أم الجنون؟

### «الثلاثية» بين نجيبين: كاتبها وناقدها

ومهما قيل عن «ثورية» نجيب محفوظ فهو لم ولن يكون أبداً  
«ثائراً» [...]. ومهما قيل عن عالم نجيب محفوظ فسيظل دائماً محدوداً  
في حدود الطبقة الوسطى [...]. وهو القمة ككاتب الطبقة الوسطى  
المصرية المستقلة دائماً لخدمة أي سلطة تركب السلطة في أي عهد  
وأي نظام [...]. ثم إن نجيب محفوظ محايد ورمادي ولا مبالٍ - أو  
هكذا يدعي - مع أنه في الداحل متم إلى أعمق أعماق الانتماء إلى  
السلطة، الحاكمة مهما كانت نوعية السلطة

ترد الفقرة السابقة في رسالة كتبت عام ١٩٧٣، على أقرب تقدير بقلم  
شاعر ومسرحي كبير ترك أعمالاً بالغة الأهمية، وعرف الاضطهاد - في  
عقد الستينيات - حتى حار وتشرذمت موصوماً بالحبوب صدقاً أو كذناً،  
هو بطبيعة الحال نجيب سرور. كتب رسالته تلك إلى يوسف إدريس، ثم  
نشرت في مجلة «أدب ونقد» في عدد ديسمبر ١٩٨٧. المفارقة أن هذا لم  
يكن رأي نجيب الشاعر في نجيب الروائي على الدوام، حتى إنه كان قد  
كتب سلسلة من الدراسات حول «الثلاثية»، نشرت أواخر الخمسينيات  
في مجلة «الثقافة الوطنية»، وأرسلها تباعاً من روسيا إلى لبنان، إلى أن  
توقف إصدار المجلة عام ١٩٥٩، فتوقفت الدراسة، ثم تم العثور عليها  
لتصدر في كتاب، بعنوان: «رحلة في ثلاثية نجيب محفوظ»<sup>(\*)</sup>، ويمكن

(\*) بحسب سرور: رده في ثلاثية نجيب محفوظ: تقديم محمد دكروب القاهرة: دار الفكر  
لحديد، ١٩٨٩ - ج ٢ القاهرة دار الشروق، ٢٠٠٧

الإطلاع على قصة هذا الكتاب والعثور على مخطوطه في المقدمة الواوية لمحمد دكروب.

لكن حتى تلك الدراسة التي تواترت حلقاتها طائفة من موسكو إلى بيروت لم تكن أول تقاطعات الطرق بين النجيبين، فوفقاً لمقدمة محمد دكروب لكتاب سرور، فإن الشاعر الشاب، قبل سفره إلى موسكو لدراسة الإخراج المسرحي، كان:

صن حلقه من الشب انقمعي على علاقة صداقة فكرية وأدبية وإسمايه  
سحب محفوظ، يتقون به بير أسبوع وآخر، يساقشون في محتلف شؤون  
الثقافة والسياسة والأدب وكان سرور يطرح على محفوظ، في هذه  
الجلسات، الكثير والكثير من الأسئلة والتساؤلات بصدد «الثلاثية».

ويعلم من قائمة مسرحيات سرور أنه حوّل رواية «ميرامار» إلى مسرحية وأخرجها بنفسه عام ١٩٦٨. مع هذا، يبقى كتاب «رحلة في ثلاثية نجيب محفوظ» حالة شديدة الخصوصية من بين أعمال نجيب سرور ونجاربه العديدة، التي تنوع ما بين الشعر والمسرح الشعري والإخراج، بل والتأثير لسيماي في حد الأفلام مدم هند. رسمت هذه رحلة ويز لم يكن بها الاكتفاء، حيث وقعت عند انحراف الأوب من «الثلاثية» - فذكر، في حدود ما قرأت، من بين أهم ما كتُب عن «الثلاثية»، أو صرحه الواقعي الذي ما زال بانتظار التنقيب واكتشاف المزيد عنه.

\* \* \*

رأى سرور ألا يدخل إلى «الثلاثية»، التي أطلق عليها «قصر التيه»، من غير نية مسبقة، من غير علامة أو دليل هادٍ، أو بتعبيره هو «مفتاح» للعمل الفني، ووجد مفتاحه هنا في أزمة المرأة في مجتمع ينتقل من النمط الإقطاعي إلى النمط البرجوازي، في حقبة تحوّل تاريخي للمجتمع المصري. وما إن استراح لاختياره شعلته هذه، حتى اندفع يحلل «الثلاثية» موعلاً في قصر التيه على هدي هذه الشعلة وحدها، مستعيناً بتحليل مادي جذلي

لا يكاد يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه. بادئاً من أمينة، فإن كانت أسرة السيد أحمد عبد الجواد تُمدح المجتمع فإن أمينة تُمدح الأسرة، لكنه يمضي إلى اعتبار أن «كل امرأة... هي وجه لأمينة»، ناسفاً الاعتبارات الفردية وشديدة الخصوصية للشخصية الروائية، ليصل مثلاً إلى أن «هنية أم ياسين، والزوجة الأولى لسي السيد» هي الوجه المتمد لأمينة، وأمينة هي الوجه المستسلم لهنية»، وهو أمر صحيح في العموم، لكنه لا يكاد يقول شيئاً عن خصوصية أمينة أو هنية كشخصيتين إنسانيتين متخيّلتين. ينتهي نجيب سرور بمجرد أن تبدأ رحلته إلى أن تشيء المرأة وتسليمها هو مركز «الثلاثية»، وهو المفتاح الكاشف لكل مستوياتها، ثم يمضي لا يوفر جهده في إثبات تلك المستويات لدى جميع الشخصيات النسائية، مصراً على تأويل كثير من أقوالها وأفعالها باعتبارها دلالات ترمز كاتمة في اللاشعور، فمثلاً حين تدخل خديجة لتروظ عائشة من أحلامها الوردية، وتقول: «تفضلي... أعدت لك خادمك السفرة!» - قاصدة نفسها - يرى سرور في تعبيرها هذا دلالة التمرد على الأزيمة، مؤكداً أن «لا شعور الشخصيات يلعب دوراً كبيراً في عمل نجيب محفوظ. والمجال الداخلي أغنى دائماً بالدلالات من الواجهة المباشرة»، ورحلته هذه تكتظ بتأويلاته للمجال الداخلي، وتتملح بتفسيراته الخاصة لمحتوى ومضمون تلك الإشارات الخفية، التي تؤدي كلها بالضرورة إلى النتيجة نفسها: إشارات تمرد وعلامات على الثورة الباطنية، التي، حتى في موقفه من الشخصية المركزية لديه، أمينة، التي تتمرّع عنها كل نساء «الثلاثية» في تأويله، عندما يصف عالمها الخاص، الذي ينبض فيه كل شيء بالحياة حتى الجماد، وحدها لمخلوقات الله جميعاً من الحيوانات إلى الإنجليز المحتلين، نجده يتعامل عليها بتصويرها كضحية لضيق الأفق والجهل، فيكتب: «وهكذا يتضح لنا إلى أي حد يضغط الإطار الاجتماعي حدود الفرد الدهنية ويختصرها ويلغها بالغيبات».

الشواهد كثيرة، ولكن السؤال الآن: كيف نوفق بين الحساسية المرهفة في قراءة نجيب سرور لـ «الثلاثية»، حيث يستشعر أدق تفاصيل العمل، مع التعميمات الآتية من بطون كتب الماركسية والمادية الجدلية؟ إلى حد استعانة بـ «إجلر» وكتابه «أصل العائلة» لكي يوضح الحلفية التاريخية والاقتصادية لأزمة المرأة في المجتمع الإقطاعي كحرم من ملكية الرجل، ودور نشوء الأسرة والنسب الذكوري في ذلك. كأننا حين نبدأ الرحلة وفي أذهاننا - سلفاً - مقصد واضح لا يعنيننا سواه، فإننا لا نبدأ رحلة ولا نقطعها بالمرّة، فنقول ما نعرف ولا نرى إلا ما نريد.

نجيب سرور ليس ناقدًا، وسطوري هذه لا تدخل بالمرّة في باب نقد النقد، وكتابه عن «الثلاثية» من أهم وأعذب الكتب القليلة التي كُتبت عن محفوظ على الإطلاق، لكن ما أقصد عليه رحلته، في ظني، إصراره على حشد العلامات التي تؤيد فكرته الأساسية أو مفتاحه، يلتقطها من بين السطور ويتبناها ابتداعًا كأنما من العدم، حتى لا يدع مجالاً للشك في تقدمية الرؤية المحفوظية في «الثلاثية».

ولكن هل يعني ذلك أن «الثلاثية» ليست تقدمية؟ هل معنى هذا أن محفوظ بالفعل كاتب رجعي؟ الإجابة البسيطة التي لا أعرف سواها أن تقييم الفن والأدب لا يصح بمعايير مثل التقدمية والرجعية. صحيح أن ما كتبه سرور خلال رحلته في «بين القصرين»، وهو الجزء العملة والمؤسس لعالم «الثلاثية» ككل، يؤكد كل شيء مدى تقدمية محفوظ في مواقفه إزاء وضعية المرأة، لكنه - مثلاً - لا يدين السيد أحمد عبد الجواد إدانة صريحة، وهو ما لاحظته سرور نفسه، وخرج منه مستعينًا بالميكانيكية المادية، حيث البطوريك المستبد نفسه هو ضحية، ومفعول به من قبل نظام أكبر منه هو التجربة التاريخية وما شابه ذلك

\* \* \*

لعل تقدمية محفوظ، إن أصررنا على هذا المصطلح، لم تكن من النوع

الصارخ الطائش، ولم تصدر عن قصد واع ومُبيت النية، بقدر ما نعت ببساطة عن عمق بصيرة فنية، وحساسية لا تحوزها إلا الأرواح الكبرى، مهما بدا هذا كلامًا ميتافيزيقيًا بلا أساس صلب. سرور نفسه لا يستبعد هذا، ويشير في غير مرة أنه ربما كتب محفوظ هذا أو ذاك عن غير وعي، أو أن القارئ الحاد يمكنه أن يصيء للكتاب نفسه ما خفي في لاشعوره من دلالات وتضمنينات، وفي هذا على الأقل يمكننا الاتفاق معه بقدر كبير.

نظل قراءة سرور مجرد قراءة، ثاقبة وخلاقة في أجزاء كثيرة منها، لشرح «الثلاثية»، كما تبقى «الثلاثية» - مثل كل عمل فني فريد - أكبر حتى من مدعها، إذ امتلكت حياتها الخاصة، حياتها التي تعيد إبتاح دنها مع كل قراءة وكل قارئ يسكن إلى سطورها فيفتح كل منهما في صاحبه من روحه، من غير أن يضطر أحدهما - لا النص ولا قارته - أن يتسلط على الآخر، مجردًا إياه من كل شيء لا يتفق مع قناعاته وتقييمه الضمني.

\* \* \*

لكن نجيب سرور، في رحلته داخل «الثلاثية»، لم يقتصر على كشف الرموز من وراء الشخصيات، وتحويل الحكاية الدرامية المتشابكة إلى أصلها السياسي والاجتماعي. فإن مبدأً بحجم موهبته لم يكن غافلاً عما للشخصية بدراسة من استقلال وأبعاد نفسية، قد تلقي مع المادج الكرى في تاريخ الفن والأسطورة، شريطة أن تكتمل لها عناصرها الأساسية وقوة حضورها في سياق واضح ومترابط. وليس أدل على هذا من تحليله لشخصية ياسين عبد الجواد، الذي لم يَر فيه البعض إلا الجانب الشهواني من أبيه السيد أحمد عبد الجواد، وقد كتفت وأتضح على جبلته الأصلية، لكن سرور ومن دون تزئد على النص، بل بالاعتماد عليه والرجوع إليه مرارًا، يلمس أدق أبعاد شخصية ياسين نفسيًا واجتماعيًا، ويرى بوضوح الوحة «الهاملتي» له، في علاقته المرتبكة بأمه بين الحب المطلق والكراهية المطلقة

في هذا السياق يعمد سرور للتوازي بين مشهد لقاء ياسين بأمه هنية

والمشهد الشهير لـ «هاملت» مع أمه «جرتروود» بغرفة نومها، بالطبع ليس بغرض إبراز نواحي تأثير النص «الشكسبيرى» على رواية محفوظ، وهو ما أكد سرور على استبعاده أكثر من مرة، إنما بغرض التأكيد على الملامح المشتركة في وضعية درامية مثالية، حتى إنه أشار لمسرحية «النورس» لـ أنطون تشيخوف، وطابق بين أرملة بطلها «قسطنطين تريليف» مع أمه الفنانة محبوبة الرجال «آركاديا» وأزمعتي «هاملت» وياسين، مبرهنًا على الطبيعة «الأوديبية» لشخصية ياسين، بأكثر من اقتباس واستشهاد دامغ من «بين القصرين». هذا إلى جانب عديد من الالتقاطات الذكية التي تنتثر على مدار فصول الكتاب، والتي قد تدفع قارئه إلى إعادة قراءة «الثلاثية» من جديد، أو على الأقل بعض أجزائها.

لقد أدرك نجيب سرور - بروحه المتقدمة وحساسية نظره الفنية - مقدار اتساع عالم محفوظ، فيما خذلته تجربته وقناعاته عند التوغل في «قصر التيه»، لكنه مع هذا لا ينكر أن:

محفوظ قدرة لكل المحللين لفنهم، ليقولوا كما أيمن هذا الرجل أن قوى العالم أجمع لا يمكنها أن تقتل فنًا أصيلًا، وأن نقاد العالم أجمع لا يستطيعون أن يحلقوا من الأقزام عمالقة ولا من الممالقة أفرامًا، وأن النصر في النهاية للإخلاص والإصرار والثقة بالنفس واحترام الكلمة

## خمسـة دروس محفوظية

في مئوية ميلاد محفوظ، منذ بضع سنوات، فكرت أن إعادة قراءة جميع أعماله بترتيب نشرها هو أفضل ما يمكنني فعله، لنفسي أولاً ولتراث محفوظ ثانيًا. كانت تجربة ممتعة ورحلة مثيرة للذائقة والروح، خرجت منها بدروس كثيرة للغاية، أعرض خمسة فقط منها هنا، مع التأكيد على أن دروس الكتابة التي يمكننا أن نستقيها من محفوظ تتجاوز ذلك بكثير، وتنوع إلى درجة تتيح لكل منا أن يستخلص ما يوافقه ويلبي احتياجاته وطموحاته.

هذه إذن إشارات ذات طابع شخصي للغاية، خرجت بها من قراءتي لأعمال محفوظ ومن وقوفي على أهم معالم مشواره، على الرغم من إيماني بأن أعماله لا بد أن تبقى هي المعمار الأساسي لكل قراءة، فإذا ما التفتنا إلى الوجوه العديدة التي يظهر بها محفوظ في كتابات الأصدقاء أو الشائعات والنميمة، أو الحوارات هائلة العدد، لما استطعنا الاطمئنان إلى صورة نهائية له، لكن صورة واحدة تبقى ناصعة لا لبس فيها، هي صورة ذلك الرجل العاكف على أوراقه ينسج عوالم الخيالية ويتهاوس مع شخصياته في صبر ودأب ومحبة، ولعل هذا أحد أهم وأول الدروس المحفوظية: لا تجعل من حياتك هي الحكاية، ربما تصير عندئذ أسطورة، لكنك سوف تسرق الاهتمام من عملك وأدبك، وهما أساس الحكاية كلها وما يتبقى من بعدك.

## ١- القارئ ليس عبداً ولا مبهوداً

اعترف محفّوظ بأنه أدرك من مبدأ مسيرته أن الأسلوب الذي بدأ به كانت تُكتب شهادة وفاته في الغرب على أيدي كثير من كُتّاب ما عرف بـ «تبار الوعي»، مثل «جيمس جويس» و«فيرجينيا وولف»، لكنه اختار عن قصد ودراية أن يبدأ من نقطة تتيح له التواصل مع قارئه المصري والعربي، مع الأخذ في الاعتبار ظروف مجتمعه ونفسيه الأمية فيه، إلى آخره. لم يفتقر في أي يوم على متطلبات القارئ لسيطه في أن يقدم له حكاية مفهومة، تسليه وتمتعه وتغذي روحه، لكنه أيضاً لم يسجد لهذا الصمم المتحيل المسمى بالقارئ العادي مصححاً بذاته وفنه ورؤيته. اختار الطريق الأصعب، وهو أن يقول ما يريد وعلى نحو ما يريد من غير أن يفقد خيط تواصله مع قارئ ما، قارئ يعيش في هذا المكان وهذا الزمن، ويجمعه بالكاتب كثير من الهموم والأشواق.

## ٢- لا تصدّق معجزاتك

بعض كبار الكُتّاب يمتلك أسلوباً واحداً دامتاً ومميزاً، وطريقة في الكتابة تصير مع الوقت علامة عليه وعلى فنه وتجربته، وربما تصير أيضاً قيداً وسجنًا. على العكس من ذلك النموذج، لم يقدم محفّوظ أسلوباً ولا طريقة ولا لغة في السرد، لم يصدّق معجزاته الخاصة مهما احتفى بها المؤمنون به، فظل يبحث ويطور، حتى تكاد تنظر أن البلاغة المدرسية «بحفة التي استعدها في أعماله المبكرة لا تنتمي بالمرّة لتقديم ذاته الذي كتب فيما بعد أعمداً لا تعتمد الشعرية المرهفة، أو الصورة السينمائية والحوار الحي. لم يتخلّ بالطبع عن مكاسبه واكتشافاته القديمة، بل احتفظ بها ذخيرة قد ينتفع بها عند الحاجة، من دون أن يعني هذا أن يسجن كتابته في داخلها. وليس أدل على هذا من كتاباته الأخيرة، في كتابه «أصداء السيرة الذاتية» و«أحلام فترة النقاهة»، التي ناضت في الوقت ذاته حدود الإقاصيص والشذرات، وربما قصائد النثر.

## ٣- حرك يدك لكي لا تصدأ

الكتابة اليومية في مواعيد ثابتة هي أكثر ما لقي من السخرية القاسية والاستهانة، خصوصاً ممن يميلون لشطحات الوحي وحياة الفن البوهيمية كنمط لا خلاف عليه لكل مبدع. بمرور السنوات، ومع قراءة حوارات لكثير من أهم كُتّاب العالم، نتأكد الآن من أن عادة الكتابة اليومية ليست محض هوس لدى موظف حكومي يقدس الروتين، بقدر ما هي السبيل الوحيد تقريباً لإنجاز مشروع كبير وله معنى، ولتطور التواصل. قال محفّوظ إنه كان يجلس أحياناً ليرسم خطوطاً عشوائية على الورق، فهو لم يكن إذن ماكينه ذات أزرار كما يتوهم البعض، لكن محدد الالتزام بهذه الجلسة له آثاره الإيجابية على الاستعداد للعمل، وعلى تحفيز الطاقة الإبداعية للنهوض واللعب.

## ٤- اخرج من القمقم

الكتابة حياة عزلة، شخص يفرد بأوراقه ويهيم مع خيالاته ومفرداته بعيداً عن العالم؛ غير أن الاكتفاء بهذا المشهد للكاتب قد يؤدي إلى إعادة إنتاجه لخبرات ميتة ومتجمدة، مستمدة غالباً من بطون الكتب، ولا يربطها أي شيء «بإيقاع الدنيا وتحولاتها المتواصلة من حوله. جزء من حرص محفّوظ، وروائين كبار غيره، على الخروج كل يوم إلى العمل، ولقاء الصحاب ومقابلة الناس، كان دافعه اتخاذ مسافة من رفقة الأوراق والكتب والجدران، وأيضاً قراءة ما لن يوجد في الصحف اليومية أو على شاشات التلفزيون (الكمبيوتر والموبايل الآن). الإنصات لأصوات الشارع والمقاهي والناس في وسائل المواصلات ليس رفاهية للكاتب بقدر ما هو جزء مكمل لمشروعه، والحبل السري الذي يمدّه بالقوت الضروري يوماً بيوم لكي ينظر ويرى ويتأمل، ثم بعد ذلك تأتي الكتابة.

عفواً يا صديقي، لم تُخلق الرواية، ولا الفن عموماً، من أجل حاطرك، من أجل أن تتحفا بأرائك ونظراتك في السياسة والدين ومعنى الوجود. احتفظ بأرائك تلك لنفسك، أو لدعاتك، أو لأصدقائك والمقربين، أما على أرض الرواية فالأولى أن تهتم بأراء شخصياتك، شرط ألا تكون تلك الشخصيات مجرد حيلة سردية مكشوفة لتعكس أفكارك. هؤلاء ليسوا دُمى للعب، إنهم بشر من لحم ودم، لا بد أن تصدق هذا، إذا تمنيت أن يصدق أي شخص سواك. لم يضع محفوظ كلامه على ألسنة شخصياته، ودافع عن مواقف وآراء لشخصيات بعيدة كل البعد عن ميوله وقناعاته، في حدود ما نعرف عنه على الأقل. ومع ذلك لم يكن مجرد ناقل أمين للواقع، بل امتلك رؤية كونية جعلت من الحارة الصغيرة مسرحاً للنفس الإنسانية وصراعاتها في كل زمان ومكان، وظل حلمه بالعدالة والحياة الكريمة للناس جميعاً يسبق تطلعه نحو التعني بأناشيد الدراويش في تكية النعيم غير مؤكد الوجود، لكن من يدري، «فقد يفتح الباب ذات يوم تحية لمن يخوضون الحياة براءة الأطفال وطموح الملائكة».

### إدوار الخراط وقلاع المعجزة

مهما تكررت ضربات الموت يبقى مفاحناً ومقتحماً، لا يمكن أبداً أن يصبح حدثاً متوقفاً مهما أعلتنا له الأنباء والمقدمات، يظل هجمة غادرة من يد خفية، تحتطف كل يوم منا قطعة حديدية، من نسيج الحياة والذاكرة والألفة، لا نملك أمامها إلا ابتلاع الذهول والحسرة في تسليم. ويظل الطموح الإنساني في هزيمة الموت ساذجاً طفولياً ومشروعاً وطولياً كذلك، استبقاء اللحظة، الإحاطة بالريح، ضم عفوان الحياة في لغة وقصة وصوت. لكن كثيراً ما يخرج الموت خاسراً، إذ يدرك أنه لم يتزعج إلا القشرة الخارجية الهشة، بينما نُقلت من بين يرائه جوهر الفنان وعصارة روحه. هذا ما شعرت به تماماً عند رحيل الأستاذ الكبير إدوار الخراط، فكانه هو من غلب الموت، هو من طعن الفناء في مقتل، بكل ما كتبه وقدمه للفن والثقافة وتركه من خلمه، وقلت إن الخراط قلعة، ذات ألف باب وباب، يمكن دخولها عبر أبوابها جميعاً، لكننا مع كل باب نختره قد نخسر متعة النظر والاكتشاف والدهشة التي فقدناها مع الأبواب الأخرى. وقلت إنه ظل يشيد القلاع طول عمره، كانت قلاعه ملونة بألوان شديدة مثل بعض محادثات صديقه الفنان التشكيلي عدلي رزق الله، وكانت قلاعه أيضاً راسخة الأساس في طبقات تاريخ هذا البلد، بقدر ما تضرب جذورها في مادة الوجود الإنساني من أوله إلى آخره. وقلت إن قلاعه مع هذا تطير خفافاً كأنها ذوات أجنحة،

معلقة بين ملكوت السماء ولحم الأرض، لا تغض أجمانها طرفة عين عن التجربة البشرية في مجدها وانتدالها وهشاشتها، ولا تحفت أشوافها لحطه إلى الأفراح العلوية المنشودة أبدًا.

يمكننا دخول قلاع الخراط أو لآ من باب العين، الحامية البصرية الصاحبة المشحونة، التي تجعل منه في كتبه السردية وضائفًا لا يستعصي عليه مشهد، أو حركة للموج، أو خطوط على حجر، أو طائر خرافي اخترعه وألبسه مفرداته فجعله مرئيًا وحاضرًا أكثر من آلاف طيور هذا العالم. باب العين لا يتوقف لديه عند الكتابة السردية، وفيها ما فيها، بل تتجاوزها إلى حداثق الفن التشكيلي، متاولًا في بعض كتاباته تجارب كثيرين من مبدعيه، سواء من أصدقائه وأبناء جيله أو سواهم، ثم مبدعًا تشكيليًا—هو نفسه—راح يرسم ويؤلف ويلعب بفن الكولاج، يقص ويلصق صورًا شخصية له إلى جانب عناصر أخرى متنوعة، من الفن الفرعوني أو تماثيل يونانية ورومانية، يلعب بطلاقة طفل لم تذبل روحه قط، مؤكدا في كل قطعة على هذا العدد الكوني الفسيح في رؤيته للوجود، على الرغم من مصيرته الشديدة.

ثم هناك باب الأذن، إذ يحضر الصوت طبقاته ونغماته مجلدًا أجراسه في كل سطر كتبه الخراط، ولو كان في مقال نقدي صغير أو ردًا على سؤال في حوار، ويحضر أيضًا الصمت، وغير المنطوق والسري والكامن. أبي أن يرى في اللغة مجرد وسيط شفاف، موصل جيد لحرارة الأفكار والمعاني والصور، ين عاملها بقراءة العابد العاشق، ولكنه «عشق الخونة» حسب تعبيره، فلم يستسلم أمام سلطابها، أو يدعها تستخذه على حساب وعيه ورؤيته وطموحه الجمالي. في كل جملة لدى الخراط فكرة أو صورة أو معنى، لكنه مع ذلك يبني جملته وكأنها جملة موسيقية في لحنه المطول والمعقد، والممتد عبر كل كتبه. وكثيرًا ما أسره الصوت فذهب مع عوايته إلى أبعد مدى ممكن، حين راح يكتب فقرات كاملة ضاربًا فيها على وتر صوت محدود، ليسين مثلًا أو الصاد، فيقترب، بتعبيره أيضًا، من نطاق «الرفي

والتعايذ»، حيث تصير اللغة أداة سحرية في مواجهة الواقع وإعادة خلقه وقد أحب تلك الألعاب الصوتية، فاقطعها منفردة لتكون قصائد وأيقونات صوتية في بعض كتبه الشعرية.

ثم هناك باب اللبب و«لحرب»، وهو أحب أبوابه إلى قلوب كثيرين من مرثدي قلاعه، وخصوصًا الأصغر سنًا، إذ يكتشفون أنه قد قرر، في وقت مبكر للغاية، ألا يسلم قيادة للتقاليد والأعراف والمواضعات، بل أن يعترف عن التيار العام والمتفق عليه، مهما كان مهممًا اجتماعيًا وسائدًا ثقافيًا رأى قس أحيال تالية عديدة قيمة الإنسان الفرد في عزله وحشته واغترابه، وعول على أن يصنع ألعابه الخاصة صفرًا، مخلصًا لهذا النداء المعرل والأعزل، من دون أن يتدروش أو يغلق أو يحقر الآخرين. لكنه استعلى على الحكاية والحكة والقص التقليدي، لاس، رداً فيهما وسائل وحيلًا عتقه فات أبوابها وبهتت، واقتربت من أنواع درامية أكثر هشاشة وميلًا للتسلية، وابتنى قلاعه من مواد أخرى، كانت أقرب، من حيث الصوت، إلى الموسيقى، ومن حيث الصورة، إلى زخارف الفن المصري القديم والعمارة العربية، تلك الوحدات الهندسية المتكررة والمتواشجة، في طموحها إلى اللانهاي، مفتحة على حرية القراءة والتأويل واللعب.

ثم هناك بالطبع باب العشق، ولولاه لما اهتز وتر ولا ارتجف قلم، ولما عرفنا رامة، المرأة الأسطورية الدنيوية، التي اكتنزت في داخلها كل امرأة وبقيت مع هذا منفردة سلا مجها وتماصليها وشغفه بالعباءة والمجبة والحياة، رامة التي طاولت في قلاع الخراط الرباط القديمة، تجسدت فيها ويغزت هي من وراء أنصابهن وصورهن، لتبقى حية حاضرة، بل أكثر حياة وحضورًا من ميخائيل، عابدها المشتل وربما صانعها من مادة الروح ودم القلب. كأن رامة، بقدر ما تجسد نفسها في حياة ميخائيل، هي أيضًا جانبها الأنتوي الأرضي البكر والخصب والولود، شوقه إليها شوق كل شاعر عقله بين السحاب وقدماه تدبان على بدن الأرض، يشعر بنض



دمها في عروقه، ولا يغفل أيضًا عن جانبها الوحشي المباغت غير مأمون العواقب، فيبقى السعي للاندماج بها قرينًا ملازمًا لكبرياء الوحدة المريرة، وحدة العابد والشاعر التي لا بديل عنها ليصنع جمالًا يليق بمعبودته التي يهجرها حينًا على كره منه.

وإذا ظن بعضنا أن المخراط متصوف درويش في دنيا العشق الحسي والإلهي أيضًا، فلا بأس، لكنه سيكون بحاجة لأن يجرب دخول قلاعه من باب العقل. وسوف يدعشه أن يجد هذا الاتزان العقلي المخيف في رؤية العالم، النظرة الصاحبة التي تدين الجرائم والاستبداد وتدعو للانعتاق والغضب، وتتمر من العنف مهما كان أداة ضرورية ولا مفر منها لأي تغيير ممكن. سيدعشه أن المخراط لم يشيد قلاعه بفائض العاطفة أو لغو البلاغة، بل بصدق المنطق وصرامته في الأساس. كل افتراض سيتبعه على الفور نقيضه الذي ينفي أو يتشكك أو يتساءل، حتى يبدو كأن السؤال هو الأصل في ضفائر جدلية مُحكمة، لا يقض غزلها إلا ذلك الشوق العلوي لصهر المتناقضات في بوتقة واحدة: الإنساني والإلهي، النسبي والمطلق، العابر والمقيم، اللغز وكشف الحجاب.

الباب الأوسع، الذي لا يغلق أبدًا في وجه أبناء الدنيا، هو باب الحياة، منبت كل فن ومنبعه ومصبه، سواء كان هذا الفن من خلق الطبيعة الحرة المتوحشة الحنون، أم من إبداع الإنسان بيديه ووعيه وشطحات روحه. الحياة التي انطلق منها المخراط لم تمجد إلا ذاتها، لأنها هي أيضًا السلطنة الكبرى، رامة الأصلية والحقيقية والدائمة أبدًا. فعاش حياته حافلة، سواء في التجربة المباشرة الحميمة، أو في استعادتها وإعادة خلقها في معبد الكتابة والعصر. سواء في شطفها وضيقها شأنًا مكافئًا ومعتقلًا ورافقًا، أو في نعمتها ونعيمها عاشقًا وزوجًا وأبًا، وأيقونة ثقافية ملء السمع والبصر لسنوات طويلة.

تلك بضعة أبواب من بين عشرات غيرها، حفنة من بحر، ويمكن لمن

يرغب أن يستكشف قلاع الخراط من باب الإسكندرية، أو التصال السياسي، أو الآش، أو الصعيد، أو الثقافة المصرية القديمة، أو احتراق حدود الأنواع الأدبية وتكسرها على أسنّة رماحه، أو حرصه على تقديم مثات الأصوات الأدبية وتبنيها من دون انحياز لطريقته الخاصة في الكتابة، أو ترجماته الممجدة التي تتحلى بلغة عربية سليمة وعذبة صار افتقادنا إلى مثلها يشتد يومًا بعد آخر، أو ريادته الثقافية ومبادراته في جماعات وإصدارات فنية مختلفة، وعلى ما يبدو ليس لأبواب قلاع الخراط نهاية.

## «جاتسبي» وقمصائه الملونة

في عام ٢٠١٣، خرجت إلى شاشات العرض نسخة سينمائية جديدة من رواية «جاتسبي العظيم» (١٩٢٥)، للروائي الأمريكي «ف. سكوت فيتزجيرالد». هذه المرة بإنتاج هوليوودي ضخم وإخراج «باز لورمان»، أسترالي الأصل وصاحب الصورة الباذخة التي يصعب نسيانها في أفلام مثل «الطاحونة الحمراء» (٢٠٠١) و«روميو وجوليت» (١٩٩٦). غير أن «ليوناردو دي كابريو» لم يكن هو أول «جاتسبي» يمر بالشاشة الكبيرة، وقد لا يكون الأخير، فهذا التجسيد المتكرر لشخصيات الكتاب لن يسلبها أبدًا غموضها وتعقيداً وسحرها، ما دام النص نفسه حياً ومقروءاً، وسوف تستجيب تلك الشخصيات، من موضعها على السطور، المرة تلو الأخرى، لمزيد من التأويل والاقتباس وإعادة التفسير، شأن كل عمل أدبي رفيع.

ليس من اليسير أن نطرح أفكاراً جذيلة حول هذه الرواية التي تصل مبيعاتها السنوية إلى خمسمائة ألف نسخة، وصارت من كلاسيكيات الأدب المكتوب بالإنجليزية عن استحقاق، حتى لو اتخذنا إليها سبيلاً سهلاً، مثل الفيلم الحديث الذي تساهل قليلاً في اقتباسها، وركز على جانب الإبهار البصري، وفاحاً المشاهدين منذ اللقطات الأولى، إذ جعل من «نك كاراواي» راوي القصة - في الكتاب والفيلم - مريضاً نفسياً يستعيد الفترة التي عاشها وسط

عالم الأغنياء وصادقته «جاتسي» ذي الشخصية الأسطورية، على عكس ما أوحى به شخصية «نك» في الرواية من تماسك وتوازن طيلة الوقت.

إن كنا لا نستطيع أن نشمل هذا العمل بنظرة كلية، يبقى مشهد واحد على الأقل يلح بغموضه وجاذبيته، مشهد بسيط لا يحتوي اعتراضات أو مواجهات أو أحداثاً درامية مصصية، ومع ذلك فهو يعيب بلطهر، في دهر المرء، ويطل يلح مثل سؤال قديم علينا أن نتجاهله لتواصل عيشنا المطمئن، أو نظرحه علانية وليكن ما يكون.

يرد هذا المشهد في الفصل الخامس من الرواية، بعد نحو مائة صفحة، حين يتمكن «جاتسي» من إقناع «نك» بدعوة بنت عمه «ديزي» على الشاي، في مسكنه الصغير الذي هو أقرب إلى كوخ مقام بجوار حدائق قصر «جاتسي». وحين تلي «ديزي» الدعوة بأريحية تلتقي «جاي جاتسي» المرتبك، والذي كاد صبره ينفد إلى أن أتت. «جاتسي» حبيبها القديم، الصابط الذي غاب على الجبهة في الحرب العالمية الأولى لسنوات، وانتظرت له لفترة، متشبعة برسائله و متمسكة بوعدها له، قل أن تياس وتسلم وتزوج من الشاب الثري «توم بوكانان»، زوجها الآن، الفحل الرياضي متين البيان، الذي يخونها بدأب وإصرار، ويخشى من سيطرة الأعراف غير البيضاء على مقدرات العالم.

كان «جاتسي» قد أعد كل شيء على خير ما يكون، أمر بالأزهار، كميات هائلة من الأزهار والورد، وأمر بجر العشب، وتلميع الفضة، وإعداد الكعك والبسكوت، وارتدى بدلة بيضاء أنيقة، ثم راح ينتظر حتى فقد أعضابه، إلى أن أتت أخيراً المعشوقة «ديزي» ليقع لقاء مرتبك قليلاً في البداية.

بعد قليل، وقد توقف المطر، يأخذها هي و«نك» لكي يريهما قصره بكل ما يحتوي من تحف وكوز وعجائب، حتى يصل بهم المطاف حتى غرفة نومه، البسيطة على العموم، حيث تتناول «ديزي» فرشاة شعر وتسوي بها شعرها، وحيث. «فتح لنا صوائين مصقولين يضممان مجموعة هائلة من

الحلل والأردية وأربطة العنق، وقمصانه مرصوفة كأنها قوالب طوب في أكوام عالية» (\*).

ثم يبدأ في إخراج تلك القمصان واحداً بعد آخر، ويلقي بها نحوهما، ولا يموت الراوي الانشأ إلى «وصاف تلك القطع، قمصان من الكتن الشفيف، ومن الحرير الثخين، ومن قماش الفانلة الناعم الحر، وراحت تلك القمصان تفقد طيات كبتها، وتتأثر وتسقط فوق بعضها البعض، في فوضى من الألوان العديدة، حيث أخذت تعلو في كومة. ثم سرعان ما يلتفت الراوي أيضاً إلى الألوان، فهي ليست قمصاناً تقليدية ببساطة، أو ذات ألوان عادية وممتشرة بين قمصان الرجال خلال بداية القرن العشرين كالرمادي، أو الأورق الفاتح، بل كان من بينها قمصان مخططة وموشاة بالنقوش، وكاروهات، وذات اللون الأحمر المرجاني، والأخضر التفاحي، والبفسجي الفاتح بلون اللافندر، والبرتقالي الخفيف، وكلها كُتبت عليها الحروف الأولى من اسم الوحية الجديد بلون أورق بحري داكن

من الممكن أن نحتلس نظرة إلى هذا المشهد ذاته، قبل أن نتورط بأي تعليق عليه، في اثنتين فقط من النسخ السينمائية العديدة التي اقتبست الرواية. النسخة الثانية هي بالطبع الأحداث التي اجتذبت ملايين المشاهدين إلى دور العرض. أما الأولى، والتي يعتبر البعض أنها الاقتباس الأهم والأعمق، فهي نسخة المخرج «حاك كلايتون»، لعام ١٩٧٤، وكتب لها السيناريو «فرانسيس فورد كوبيولا»، الذي أثبت استيعابه التام للشخصيات وعلاقاتها، وخصوصية اللحظة الأمريكية التي تحيط بها. إنها السحرة الكلاسيكية هادئة الإرباق، وفيها أدى «روبرت ريدفورد» دور «جاتسي» في فهم ورسالة، وقدمت «ميا فارو» أداءً رائعاً لشخصية «ديزي بوكانان».

(\*) ف سكوت فسر جرداد جاتسي العظم ترجمه محمد مستحبر مصطفى لغاهره در لكرمه، ٢٠١٦

في نسخة «كلايتون»، يأخذ مشهد القمصان الملونة حقه تمامًا من الشريط السينمائي، يضيء في تريث لدقائق حتى نلمس موقعه المهم من سير الأحداث ونقل تلك اللحظة المشحونة بكثير مما لا يقال، وربما أيضًا ما لا سبيل للتعبير عنه يبدأ المشهد هادئًا، حتى إن «جاتسبي» يناول «ديزي» أول القمصان في يدها، قبل أن تستولي عليه الإثارة ويشعر في إلقاء القمصان كيما اتفق على أروية العرفة، يرى تلك القمصان الرقيقة وهي تطير لثواب في سماء الغرفة الواسعة كأنها مسح ملونة، قبل أن تحط بلا حراك مثل بتلات زهور. وهي تطير وتحط على خلفية من جمل موسيقية خفيفة تكاد تكون راقصة. تطير وتحط بينما ما زالت «ديزي» تمسك بالقمصان الأول الذي أعطاه لها «جاتسبي»، ساهمة وضاحكة، ثم تغلبها دموعها، وتقول حملتها: «لم يسبق لي أن رأيت شيئًا بهذا الجمال!». ينسحب «نك كاراوي»، العزول، قبل أن ترفع هي وجهها من جلده نحو حبيبها القديم «جاتسبي» وتضحك ضحكة صغيرة وكان شيئًا لم يكن، ثم في لحظة بعيدة في المشهد نفسه، نراها بتنادلان النظرات الشعبة الباسمة، وصورتهما منعكسة على عدد من مرايا صوان الملباس، تحيط بهما القمصان في دائرة كأنها بحيرة من أمواج مختلفة الألوان.

ثم تأتي إلى النسخة الأحدث، نسخة «لورمان» (٢٠١٣)، المشهد هناك سريع الإيقاع، بل يكاد يكون لاهئًا، وملتحمًا تمامًا بمشاهد أخرى سابقة عليه تصور «جاتسبي» وهو يعرض على «ديزي» و«نك» مظاهر ثرائه المبهجة من حوله، متباهيًا وفرحًا كالأطفال. بالطبع نرى هنا صورة أكثر إبهامًا، تكوينات هندسية حادة وألوان صارخة، وانتقالات تصوير مباحثة بهلوانية. نرى «جاتسبي»، وسيما كما هو متوقع من «دي كابرियो»، يصعد إلى خزائنة كبيرة أعلى غرفة نوم، بينما نرى «ديزي» ترتدي على الفراش الهائل. ومن أعلى يخبرها هي و«نك» بأمر الرجل البريطاني الذي يرسل له أحدث الأزياء مطلع كل موسم، ثم يرمي نحوها القمصان الملونة، بحركات سريعة تكاد

تكون عنيفة، كأنها صفعات الرءاء الفاحش، من دون أن يتوقف عن ترديد أنواع الأقمشة النادرة والشمية، «حرير، فنانلا، كتان»، ولعل المشهد في صورته الكلية يقدم إحياءات حسية لا ليس فيها، تكاد تكون جنسية، مجرد حضور الفراش في مركز المشهد من زوايا مختلفة علامة بصرية حاسمة. وفي ثواب حافظه تشرح «ديري» فحاة في الكاء، وها يتدخل صناع الفيلم - كتب مغرجه السيناريو بالتعاون مع «كريج بيرس» - لوضع قوسين شارحين لعبارتها، على لسان راوي الفيلم «نك كاراوي»، حيث يقول إن خمس سنوات تصارعت على شفتيها، من دون أن تفلح في النهاية في قول شيء سوى عبارتها تلك «يحزنني أسى لم أر شيئًا بهذا الاحمال من قبل» الفيلم هنا يقدم تأويله الحاسم ويهمس به لأذن المشاهد: إن «ديزي» تهربت من تفسير دموعها لـ «جاتسبي» بقول جملة لا معنى لها كما هو واضح. في نسخة ١٩٧٤ تبقى جملة «ديزي» عارية من أي تأويل خارجي، كما وردت في الرواية، من دون أن نعرف على وجه التحديد هل كانت تقصدها حقًا أم تهربت بها من التعبير عن مشاعر لا تستطيع هي نفسها أن تضعها في كلمات.

ولكن هل كانت جملتها بلا معنى حقًا؟ فما معنى أن تبكي سيدة مثلها أمام مجموعته من القمصان الملونة، مهما كانت حميدة ونيمة؟ فكأن هجمة الجمال التي تلقفتها «ديزي» لا تطاق. وهو جمال آخر غير جمال الطبيعة الفح غير المصقول، إنه جمال الحضارة والصعة والمقصد والنية، جمال ليس رخيصًا ولا متاحًا لكل إنسان، بل يكلف آلاف الدولارات. في مشهد آخر من الرواية، يترد «نك كاراوي» في وصف نبرة صوت بنت عمه «ديزي»، قائلاً: «إن لها صوتًا جريئًا، مليًا ب...». فيكمل له العاشق «جاتسبي» قوله من دون تردد، بقوله: «إن صوتها مليء بالمال». هذا هو السلاح الذي عاد به «جاتسبي» بعد عيابه، المال، عاد يشهره في وجه «ديزي» ووجه مجتمعها وطبقتها، «ديزي»، ابنة العز وثرية السرايات،

التي تسافر هي وزوجها هنا وهناك دونما استقرار: «حيثما يلعب الناس البولو، ويعيشون أثرياء معاً»

فماذا يكون رد فعل «ديزي» أمام هذه الفارات الناعمة عليها، غارات الجمال باهظ الثمن، الذي أتى بعد فوات الأوان؟ إنها تغمس وجهها في كومة القمصان التي تناثرت وافكت طياتها المستظلمة الآن، قبل أن تنحرد المرأة الجميلة في نوبة بكائها. ولتفسير دموعها تقول إن السبب هو تلك القمصان نفسها، فإن تلك القمصان المحمية تدفعها للحرن، ذلك أنها لم تر شيئاً جميلاً إلى هذا الحد من قبل.

أي جمال هذا الذي يبكيها؟ كيف يمكن أن يملك الجمال أحياناً من القسوة والشدة ما يؤلم ويحزن ويؤذي؟ أو ربما من الرفافة والهشاشة بحيث يعصف ويحرق ويكسر؟ أتذكر الآن لمسات الحرير التي كانت توحح بفسه، شحصة حبيب محنوط الي لا تسلس لسببها في رنعه «د به، د به»، عندئذ تتعهد بمهمة خياطة ثياب عروس جديدة. نصّاً يقول: «امتلا أنفها الغليظ برائحة الحرير الجديد، وشعرت لمسه وهو ينزلق بين أصابعها بإحساس غريب، فيه اشتواء وفيه ألم».

غير أن «ديزي» («جانتسي») ليست هي نفيسة («بداية ونهاية»)، ليست بنبئة فقيرة محرومة من الجمال، أو مظاهر الجمال المجلوب بالمال، بل غارقة فيه ليلاً ونهاراً. ما حرمت منه في الحقيقة هو هذا الحبيب، الضابط الفقير الذي لم تحتمل انتظاره لبضع سنوات وهو في الحرب، وضعفت أمام الضغوط، لأن «البنات الثريات لا يتزوجن الأولاد الفقراء»، كما قالت له في فترة أخرى لكنه عاد، ثرياً ولو بطرق غير مشروعة، يطالب بها ويحاول أن يعيد عقارب الساعة للوراء سفوذه وثرائه الفاحش.

وقبل أن نبتعد عن خزانة الثياب، فإن «ديزي» هي أيضاً أرادت أن تدفع عقارب الزمن للوراء، حين طلبت من «جانتسي» قبل أن يرقصا معاً أن يذهب ويرتدي زيه الرسمي، بدلة الضابط القديمة. فكأنها تسأله أن يتخلى عن زينة

الطواويس العربية عليه ويرجع إلى حشونة الزي الموحد لضباط الجيش، كما عرفته وألفته أول مرة. ولا يمكن لهما مع ذلك استعادة الماضي، ولن تكون حكاية «جانتسي» بعد أن تنتهي إلا نعيمة أخرى وسط صخب موسيقى الجاز في حفلات تلك الطبقة المخملية سريعة النسيان.

## مطاردة أشباح الأمومة

على غرار كتب التنمية الذاتية التي ترشد القراء نحو كيفية إنجاز كثير من الأمور الصغيرة أو الأهداف الكبرى، مثل تحقيق النجاح في العمل أو السعادة في الحياة الخاصة، تحاول سلسلة «كيف نـ» تقديم اقتراحات بديلة لاحتياجات من نوع آخر. عناوين قليلة، في كتيبات بحجم الجيب، تتسم بطرح ثقافي مختلف وخاص، تصدر عن جمعية «معدّات» التي تعنى بالفنون المعاصرة. صدر منها قبل ذلك «كيف تختفي» لهيثم الورداني، وكان الإصدار الرابع من السلسلة غير الدورية للشاعرة والأكاديمية المصرية إيمان مرسال، بعنوان «كيف تلتئم: عن الأمومة وأشباهها». ويمزج الكتيب ببراعة بين الخبرات الذاتية والتأملات النظرية في صور الأمومة وأشباهها، بعيداً عن الأيقونة المؤسّسة في المتن الثقافي والاجتماعي العام، عبر نصوص أدبية وغير أدبية إلى جانب بعض محطات أساسية في تاريخ الفوتوغرافيا.

انطلاقاً من جزء في قصيدة للشاعرة البولندية «آنا سوير»، تتحدث فيه إلى ابنتها المولودة للتو، رافضة أن تكون، هي الشاعرة، مجرد جسر مشاة لتعبره الوليدة في الطريق إلى حياتها، تنس إيمان مرسال، في الفصل الأول من كتابها، وراء الأيقونة التقنيديّة والأمنة للأمومة، وتكشف عن جوانب العنف التي تطوي عليها تلك الخبرة، مؤكدة على ثنائية الاتصال-الانفصال

بين الأم والحسين ثم الطفل، تلك الشائفة يتمارعها قطب، هما تهديد الذاب من ناحية والشعور بالذنب من ناحية أخرى. فعلى الرغم من أن «الانفصال لا التماهي هو شرط النجاة لكليهما»، حتى على المستوى البيولوجي، فإن الصراع الذي يمتد على طول الحبل السري لا ينتهي بالولادة، بل يتواصل إلى ما لا نهاية تقريباً، حتى ينتصر في النهاية الشعور بالذنب الذي يكاد يوحّد جميع الأمهات معاً، ذلك الشعور الذي ينتج عن المسافة بين الصورة المثالية للأمومة كما تتجهج السرديات الثقافية والديمية السائدة، وبين إحقاقات الحبرة الشخصية بدرجات متفاوتة أمام الأم النموذج والمثالي.

تتسه الكتابة إلى أن ذلك النموذج العام يطمس الخبرة الفردية لكل أم، حتى في الاتجاه النسوي العربي الذي يتجنب الإلصاق إلى تلك الحبرات، ويركز في المقابل على الدعوة للمساواة بين الرجل والمرأة، فكأنه يحشر جميع النساء داخل مقاييس موحدة لا تلتفت للتفاوت والاختلاف والخصوصية، ويعفل ما تنطوي عليه خبرة الأمومة من «غف وغضب وإحباط». لذلك كله يؤثر الكتيب التماس الحبرة الخاصة والالتئام بسردها، والإنصات لأصوات تقف على حافة المتن العام أو خارجه تماماً، كما لدى الشاعرة «أنا سوير»، أو في بعض قصائد السورية سنية صالح، التي تشي برغبتها في الاندماج التام بابتئها وفزعها من الانفصال عنها، والرغبة في أن تلتئم بها لتكونا واحداً، نتيجة لفقد الأم-الشاعرة لأمها هي ذاتها، والانفصال القسري عنها في السابق.

ثمة نماذج أخرى تخيلية تتكئ عليها مراسل في مقاربتها لعنف الأمومة وصورها، مثل رواية «جون كويتزي» «إليزابيث كوستلو»، حيث عجز الأم-الكتابة «كوستلو» عن التصحية بعزلتها اللازمة من أجل أطفالها. هذا الصراع على الوقت والطاقة لدى الأم-الكتابة ليس إلا وجهاً واحداً فقط لمازق الأمومة في مجمله، ولو لم تكن الأم كاتبة بالمرّة، تظل فريسة سهلة لاحتتمالات العجز عن لعب الدور النموذجي، والاتهام بالأنانية والتقصير، حتى عبر بعض

الممارسات الصحية في فترة ما قبل الزواج والحمل، من قبيل التدخين أو عدم الاعتناء الكافي بالصحة، يكون لها أثر كابوسي عندما يحدث الحمل، هنا يتبدى الجسد كأداة محضة، وتمتد الهواجس من الجسد إلى النفس، عبر بقايا خبرات الماضي والتاريخ الشخصي، بكل احتمالات تشوهات، وما قد يُهدد عقبة على جسر خروج طفل جديد معافى بدلاً ونفساً إلى الوجود الاستثناس بالسرديات الشخصية، متخيلة أو حقيقية، تخص الأم-الكاتبة أو سواها من النساء، لا يتعد كثيراً عن ضرورة اتخاذ موقع واضح لتدقيق النظر، زاوية للرؤية، ابنة أو أم، شاهد أو مشهود، تماماً كالأدوار أو الممارسات الثلاث التي أشارت لها الكاتبة بالإحالة إلى «رولان بارت» في أي صورة قوتوعرافية: الفاعل وهو المصور، الناظرون، ثم الشخص موضوع الصورة وهو الهدف أو المرجع

تضع الكاتبة يدها على مفارقة ساطعة في الفصل الثاني المخصص للأمومة والفوتوغرافيا، وهي مفارقة الأم المخفية، حينما كان يلجأ المصورون الأوائل إلى حمى، لام، وملا، وستة سمكوك من لندة صورة غير مهرورة للرصيع وهو آمن في حضن أمه. يمتد مجاز الأم المخفية إلى نطاقات أخرى بطبيعة الحال، ويلامس أيضاً العلاقة بين ما ظهر في الصورة الفوتوغرافية وما ظل مستبعداً منها. فكما تتخذ الكاتبة مسافة من أيقونة الأمومة في «نمت العام فإنها تشع هه أيضاً بالحواس الحميمية والمطموسة، مثل الأم التي ارتدت الحجاب والثقاب فصارت تقص صورها القديمة عندما كانت تكشف شعرها وترتدي ثياباً على الموضة، أو مثل قص حلود هيكمل الأم التي هربت من البيت وتخلت عن أطفالها من جميع الصور العائلية التي تظهر فيها عر سادح وإشارات متعددة ومتواتية بين أمانك وثقافات وأرمة مختلفة، تتلمس مراسل السردية التي تقدمها صور الأم، في الفن والثقافة، جساً إلى جنب مع ألبوم الصور العائلي، كسردية خاصة تسعى لطرح تصور محدد عن الأسرة وتاريخها.

تتخذ الكتابة في الفصل الثالث منحى ذاتيًا تمامًا، حيث تُعرض الخبرة المباشرة للكاتبة كام من دون أي تأملات نظرية تقريبًا، عبر استدعاء لحظات مسجلة من دفاتر يومياتها على مدى بضع سنوات، فاست خلالها هواجس وكوابيس تخصها كام، وعبر طرح شذرات من تجربتها مع أحد ابنيها المسكون بهواجس نفسية جسيمة، هواجس اضطرت كل المقرئين منه لقطع مسيرة شاقة لدعوه والاعتناء به. لا تسلم صفحات اليوميات من شبهات الشعور بالذنب، ولو بسبب الشك في انتقال الأزمات النفسية بالوراثة، أو بسبب القصور في تأدية مهام الأم كما ينبغي، أي وفقًا للتصور السائد في الأيقونة المقدسة لكل أم، وهو الشعور الذي يتحسد دراميًا في حلم نحكم فيه الكاتبة من قِبل ممثلين عن كل السلطات الاجتماعية والطبية التي تتداخل في علاقتها باسمها الباروم ما يصاعف الإحساس بالعجز عن دفع الهمة هـ اختلاف اللغة، أو بالأحرى عدم وجود جسر تواصل واضح لرسم الأبعاد الحقيقية للخبرة النفسية العميقة، وإذ يحرم اللسان لا يتبقى غير فعل الكتابة، كوسيلة غير مباشرة للكشف والوح والتجليل

ثم تعود الكاتبة في الفصل الأخير إلى طريق الحداد الذي بدأته ميكروا لدعاية مع حبرة وفاة الأم، ثم مع تهديدات مفقد الأحرى، التي وقعت حقًا أو ظلت شعاعًا مطاردًا، لتعيد عقد أطراف الخيوط المتفرقة، إذ يشتبك بدرجة أوضح الداتي مع الموصوعي، وسَيرِي مع المطري، ويستعاد طيف الأم عبر الأحلام، فيتأرجح بندول الجبل السري بين الاتصال والانفصال مرة بعد أخرى.

تستعد أيضًا الحدة، أم الأم، التي عاشت تحت وطأة الشعور بالذنب لأن ابتنها سبقتها إلى الموت بعشرين سنة تقريبًا، وهواجس مسؤوليتها الضمنية عن ذلك. وتربط الكاتبة بين مشاعر الجدة إزاء موت ابتنها ووصف كاتبة أمريكية، هي «أجنس لي»، بعد مقتل ابتنها في رحلة مدرسية، حيث تقول بأن حدادها شعور لانهائي بالذنب، وعلى الرغم من أنها رئيسة قسم الدراسات

النسوية في جامعة ماساتشوستس، تتخيلها مرسل في مثل وضع جدتها، جالسة في الظلام تعاقب نفسها، وتتساءل كيف سمحت لنفسها أن تستمر في الحياة بعدها. لكن المسكوت عنه هنا هو الفارق الأساسي بين المرأتين في عيش حدادهما وأسفههما، ففي حين راحت المجلة تسقي شجرة ذنبها عامًا بعد عام ربما استطاعت المرأة-الكاتبة («أجنس لي» أو إيمان مرسل) أن تصنع يدها على تلك المشاعر، أن تمسحها صوتًا ووصفًا عن الكتابة. أن تتخذ منها مسافة آمنة لتراها جسمًا غريبًا يسكنها، أو جسمًا حميمًا لا تريد له أن يفصل عنها، فكان التشبث بالسردية الخاصة لكل امرأة-وربما لكل إنسان- هو طوق نجاته الأول لأن يلتزم بعد كل جرح وكل تمزق.



## فزع القداسة عن ست الحجاب

نادراً ما نقرأ كتابة إبداعية تتخذ مسافة صحية من بعض الأقنونات الراسخة في ثقافتنا العربية، مثل أقنونة الأمومة الجليلة بمسحة القداسة التي يضيفها عليها تراثنا الديني وتقاليدنا الاجتماعية؛ كتابة تحاول أن تتأملها في ضوء هادئ رشيد بلا مبالغيات أو تحامل، بحيث تطرح أسئلة تكاد تكون مفهومة تماماً. لعل هذا حبيب من أهمية كتاب «ديوان الأمومة»<sup>(٩)</sup>، وهو مجموعة نصوص وشهادات لشاعرات وكاتبات من بلاد عربية مختلفة، من بينها مصر وفلسطين وسوريا وليبيا والعراق، تدور في مجملها حول تجربة الأمومة، وخصوصية هذه التجربة بالنسبة إليهن ككاتبات على وجه التحديد.

وددت لو أن محررة الكتاب، الشاعرة المصرية رنا التونسي، كتبت المزيد عن التجربة ككل في المقدمة شديدة الإيجاز، بحيث تعرض إطارها العام والمعايير التي وضعتها للاستكتاب واختيار النصوص والشهادات، وأن تجيب عن أسئلة من قبيل هل طرحت على زميلاتنا مجموعة محددة من الأسئلة أو الأفكار العامة للانطلاق منها، أم تركت لهن حرية الكتابة تحت المظلة العامة للأمومة.

قالت في مقدمتها: «حاولنا الكتابة عن أطفالنا، لكننا كنا نحن من نخرج

(٩) رنا التونسي (محررة) ديوان الأمومة، القاهرة: دار مبريت، ٢٠١٦.

من الموت. الرغبة الحاصلة في أن نوجد خارج ذواتنا بشكل حقيقي، جميل وإنساني، وهو ما لا يُخبر كثيراً عن مدار النصوص ككل. أظن أن تجربة على هذه الدرجة من الاختلاف والمغامرة كانت بحاجة لشكريس مزيد من الوقت والجهد، في جميع مراحل إنتاجها، وربما إلى شيء من تضيق عدسة الرؤية ولو قليلاً، فبدلاً من الكتابة عن الأمومة بصفة عامة، وهو الموضوع المتسع لأبعد حد، كان من الممكن الاقتصاد على خبرة الحمل والولادة بصورتها الجسدية والنفسية المباشرة، هذا طبعاً على سبيل المثال لا أكثر، أو التركيز على مسألة الكتابة نفسها والوقت الذي تسرقه كل كاتبة من حياتها وحياة أطفالها لكي تقرأ وتكتب، وهو الهم الذي فرض نفسه بالفعل على بعض الشهادات.

تتوزع كل كاتبة في تلك النصوص بين أكثر من صورة للأمومة، وتتنازعها تلك الصور المختلفة، فهناك الأم النموذج حسب الفهم المتوارث في التقاليد العربية والشرقية، إنها الأم المثال والأيقونة مثل العذراء مريم، تضم إلى صدرها يسوع طفلاً، الأم التي تحتفي بها الأغنيات والحكايات على طول الزمان. ثم هناك تجربة الأمومة وصورتها كما اختبرتها كل واحدة منهن في علاقتها كاتبة بأמהا، وحدود هذه التجربة وملامحها الأساسية، التي شكلت الجانب الأساسي والحيوي والملموس في تجربتها. ثم تأتي في النهاية الحرة، الأشد صدقاً وسطوعاً - بعيداً عن النماذج والأيقونات - وهي وصف الأمهات الواقفات حول سرير الولادة، أي خبراتهن كأمهات، وهي مدار أغلب النصوص والشهادات وقلبيها، تلك الخبرة التي قد تثبت حقائق طالما أنكرتها، أو تدفعهن للتصالح مع صور أمهاتهن أو رفضها، أو تزيل أوهاماً رومانسية عديدة عن دور الأم المتوقع.

لأسباب ليست واضحة تماماً بالنسبة إليّ، كثيراً ما يتكرر تشبيه قديم يربط فعل الكتابة بفعل الحمل والولادة، ولعل منشأ هذا الربط وأصله بحاجة

إلى بحث مستقل، المهم أن أغلب الكتاب لا يجد حرجاً في استخدام هذا التشبيه وجزءه إلى مناطق تخصصه، غير أن الامتحان الأصعب لهذا التشبيه هو عندما يتم تناوله على أيدي أمهات كاتبات. وقد تردد هذا التشبيه في الكتاب بصيغة أو أخرى، عبر النصوص والشهادات، أغلب الكاتبات تماهين معه، وطورنه في اتجاهات مختلفة، على سبيل المثال ربطت هدى حسين الحمل والولادة بفعل الخلق الإبداعي في نفس المبدع، في وعيه ولأومع على السواء: «خلق الله الإنسان ليكون مبدعاً، أو على الأقل كان الخلق منذ الأزل وعاءً لحمل إبداع الخالق»، وأشارت إلى مراحل تخلّق الجنين في الرحم حتى لحظة الولادة، وانفصال الداتين، الأم والطفل أو الكاتب والنص: «ربما يكون الفارق الوحيد هنا هو أن نصك الإبداعي يكتب باسمك. أما الأطفال فيُكتبون باسم الأب».

في هذا الاتجاه داته سارت بعض الشهادات الأخرى، في الربط بين حدثين مغايرين تماماً على المستوى الروحي والجسدي، فإذا كان الأولاد يُكتبون باسم الأب، نظراً لأظمة السبب الذكوري، فمن يمكن أن يمنحه دور الأب عند كتابة الأنثى لنصها؟ ومن ستلعب دور الأم عند كتابة الذكر لنصه؟ هنا لا يصمد التشبيه طويلاً، فإذا كانت لعبة الحمل والولادة من الأصول الراسخة في منظومة القيم التقليدية والمؤسسات الاجتماعية، فلأنها - في مستوى منها - ليست لعبة فردية خالصة، أو هي هكذا في معظم المجتمعات على الأقل، بينما لعبة الكتابة تنطلق بالأساس من هذه المساحة الفردية، بل ربما من الوحدة والعزلة، حيث لا يوجد شريك حياة أو آخر إلا مجازاً في دور قارئ مفترض أو نص «وليد». لكن أميمة عبد الشافي رفضت بوضوح هذا التشبيه القديم في نصها:

لا يشبه هذا أي شيء  
لا تقبل بمن يشبه كتابة النص بالولادة  
صدقني

أد جريت كليهما

وأقول لك بجرأة صافية إنهما لا يشبهان بعضهما البعض

أثرت على ذلك الارتباط بطفلها-نصها كخيال جديد، يولد كل يوم،  
نقياً مثل طفل حديث الولادة. حيث يتحرر خيالها من قبضة التشبهات  
القديمة.

وبمناسبة شريك الحياة والآخر المفترض، يبدو من اللافت والمثير  
للسئلة عياب شبه كامل لدور الرجل-الزوج-الأب عن أغلب النصوص  
والشهادات، ففيما عدا إشارة أميمة عند الشافي صراحة إلى دور زوجها  
الشاعر عبد الرحيم يوسف في التعامل مع تجربتها كأم، وأيضاً كلام سهى  
ركي حول الوفاة المبكرة لزوجها ووالد انتباه لا نكاد نلمح ظلاً لشريك  
الحياة الذي لا تتم خيرة الأمومة إلا به، وكأن دائرة الأم وطفلها تغلق  
عليهما وحدهما، وتستبعد كل طرف ثالث مهما كان حميماً ووثيق الصلة  
بتلك الخبرة، وسواء لعب دوراً إيجابياً ومتمهماً أو كرس للنوعي التقليدي  
الرجعي في إنتاج تجربتها كأم

من بين مزيج المشاعر المتداخلة في سحنة -أمومة- أمومة ككاسر  
خصوصاً هنا -لعل أصعب وأدق المشاعر كان هو الشعور بالذنب، الذي  
ظهر أحياناً بجلاء تام، وتسلسل خفياً بين السطور في أحياء أخرى. عرت  
هذى عمران في شهادتها عن ارتباط تجربة أمومتها بتجربة ثورة ٢٥ يناير،  
وما تلاها من إحباطات وسبك دماء. كان المشهد الذموي العام هو الإطار  
الذي خنق حلمها بعالم أنظف وأحمل من أجل طفلها. فيما صرحت كاتبات  
أخريات عن هذا الشعور بالذنب والتقصير صراحة، كما في الشهادة الشجاعة  
والثرية لسهى السباعي، وعدم اهتمامها بدورها كأم على الأقل في السنوات  
الأولى من طفولة ابنتها. من جانبها تحكي منال الشيخ كيف اضطرت إلى  
انتزاع ابنتها من حصن جدتها (أم الكاتبة) لصعوبات الرحيل والعيش في  
بلد آخر، وكيف ارتمت ابنتها في حضن الجدّة:

في كل دمة كبيرة أسقطتها وقت الرحيل، وانتراعها مراراً وتكراراً من  
حياتها، كات تسقط معها إنسانياتي تجاه نفسي وأشعر أنني وحش  
بظرات من حولي كات تقول ذلك، وبظرتي في المرأة لوجه نسيت  
ملاحمة كانت تقول ذلك. الكتب والأمثلة والدين والفلسمة والتاريخ،  
كلها كانت تقول ذلك.

فيما تكتب سارة عابدين في شهادتها:

أكتب لأعتر لنثاني عن أشياء كثيرة لم أستطع أن أعبرها في نفسي،  
عن الوحدة التي بسببتي بالكامل منذ سنوات مضت، عن التوتر الذي  
يشملكني طوال الوقت، أكتب لأقول لهن إن رعيتي هي الكتابة لا تناقص  
أبد، مع حي لهن.

حفلت الشهادات أيضاً بكلام كثير حول فعل الكتابة، ربما بدا أحياناً غير  
ذي صلة بموضوع الكتاب وسؤاله الأساسي، أقصد أنه يمكن قراءة بعض  
النصوص كشهادات عن تكوين الكاتبة وخبراتها مع الكتابة، شأن أي كاتب  
أو كاتبة أخرى، بعيداً عن تجربة الأمومة ذاتها، التي يفترض أن تكون محور  
نصوص الكتاب. لكن بين حين وآخر كانت ثمة جسور واضحة تمتد بين  
التجربتين، تربط الكيانتين شبه المتفصلتين: كيان المرأة كاتبة وكيانها أم.

وعلى الرغم من التفاوت الطبيعي في مستوى النصوص والشهادات  
جمالياً وإنسانياً، فهذه تجربة كتابة مهمة وجديرة بالقراءة والتأمل والانتباه،  
لهذا كله أتمنى ألا تكون هي التجربة الأولى والأخيرة في النشر وراء هذه  
الأيقوة المقدسة لصورة الأم، سواء كات الشهادات لكاتبات أو لأمهات  
عاملات أو لأمهات وحسب، فسوف نفاجا وندهش أمام قدر المعاجات  
واللقى التي قد نثر عليها في رحم تلك الخبرة شديدة الخصوصية.

## كيف تنزور سوق الدجالين من غير أن تفقد عقلك؟

عملت بعد التخرج مترجمًا في شركة ترجمة تخدم من الباطن عميلًا واحدًا، وهو دار نشر سعودية يدور أغلب كتبها في فلك مساعدة الذات والتنمية البشرية ونصائح للحياة الصحية والتغذية السليمة، من قبيل جمّيات لتنظيف الكبد، والاستعداد لمولد الطفل لأول، وإسعاد شريك الحياة، وما قد يتفرع عن ذلك من عشرات الاقتراحات الأخرى في حياة الناس الخاصة أو العملية، وأغلب تلك الكتب يزعم أنه قادر على تغيير حياة قارئه مائة وثمانين درجة، يباع منها حول العالم ملايين النسخ، ويعقد مؤتمرات ودورات يشارك فيها الآلاف.

أمنت بأن الشخص الوحيد الذي يُغير تلك الكتب حياته هو كاتبها وناشرها، وإلا لأصبح ملايين القراء من أصحاب الملايين، وهو أمر مستحيل، وكنت أقول إن المحادثات أيضًا لها سوق رائحة، وتلي احتياجات ملموسة لدى مدمتيها. غير أن أي شخص يتأثر رغماً عنه بطبيعة عمله مهما كان، وهكذا تسربت أفكار من تلك الكتب إليّ، ثم بدأت أجرب بعض نصائحها العملية ولو من باب الفضول، لم يأسبني كثير منها ولكنني انتفعت من بعضها. بل وحدث أحياناً بين بعض صفحاتها إبداعات لم أجدها في كتب أهل العمق والثقافة والفكر، إجابات عن أسئلة قد تكون بسيطة وساذجة،

لكنها عملية وابنة الحياة اليومية، وقد تكون في سياقات معينها أشد إلحاحًا من أسئلة معنى الوجود والموت.

مثلاً، من بين تلك الكتب التي استفدت منها كتاب صغير بعنوان «طريقة الكايزن: خطوة واحدة صغيرة قد تغير مجرى حياتك»، تأليف «روبرت مورير»، وما زلت حتى الآن أعود إليه أحياناً لأستعيد حيله اللذيذة التي آتت أكلها في حياتي منذ قرأته أول مرة. و«الكايزن» حرفياً يعني التحسن التدريجي بمقادير صغيرة لكن متواصلة، وهو احتراع ياداني فعلاً ومحرب في مجالات متنوعة وليس من قبيل شعومات التنمية البشرية المألوفة، وقد ساعد اليابان على استرداد عافيتها بعد الحرب العالمية الثانية. ويتلخص في إدخال تغييرات صغيرة للغاية، قد تبدو ساذجة ومصحكة من فرط صغرها، مع الحرص على استمرارها وتوسيع مداها شيئاً فشيئاً. لكن كتاب «الكايزن» هذا كان مجرد حالة نادرة وسط بحر من التلقيق والاحتياال الواضحين.

استعدت هذا الماضي البعيد كله عندما كتب أحد الأصدقاء، وهو طبيب نفسي بدأ ممارسته منذ بضعة أعوام، على موقع فيس بوك موقفه من مجال التنمية البشرية، وكيف كان يسهل عليه قل ممارسته لعملة أن يهاجم هذا المجال ويسخر منه مثل أغلب المثقفين، إلى أن وجد نفسه يقول لأحد عملائه ما معناه إن الأشياء لا تؤثر فينا بذاتها ولكن عبر طريقة رؤيتنا لها، وأنه اكتشف عندئذ مقدار مطابقة هذه الفكرة لمفاهيم مركزية في خطاب التنمية البشرية، وعلى الخصوص الجملة التي شاعت حد الابتذال، وهي: «بُصْ لثُص الكوياية المليات».

لكنه أشار أيضاً إلى أوجه قصور أساسية في ممارسات التنمية البشرية، على الرغم من اعترافه واعتراضي معه بقيمتها العملية وما فيها من إمكانيات قد تحسن حياة الفرد في حدود معقولة. لفت صديقنا الانتباه إلى أن كلام مدربي التنمية البشرية غالباً ما يفتقد التحديد، ويتصف بعمومية شديدة، ولا يكون له انعكاس عملي واضح على حياة كل شخص،

وطبيعة تجربته المختلفة بالضرورة عن الآخرين. فما يصلح لواحد من الأسس قد لا يصلح شخصاً آخر، لذلك ينبغي على المدرب الحقيقي أن يضع برنامجاً تدريبياً مناسباً لعميله، وأن يقطع الرحلة خطوة بعد خطوة معه وفقاً لطبيعته الشخصية وخصوصية مشواره في الحياة. وأضاف صديقنا أن تلك الكتب والدورات تقدم أفكاراً ومقولات جاهزة ومعلبة، كأنها دواء لكل داء، وحل لكل مشكلة، وصالحة لكل زمان ومكان، ما يحولها عند البعض إلى عقيدة جامدة، دون الأخذ في الاعتبار متغيرات السياق وظروف كل مجتمع وكل لحظة، وبالطبع كل إنسان. وفي ظني أن الاعتراف بخصوصية وفردة كل حالة أول تحرك حقيقي نحو أي تغيير له شأن.

\* \* \*

من جانب آخر، ثمة مهارات لا نعلمها في بيوتنا، ولا نتلقاها في المدارس والكلية أو دور العبادة، على الرغم من أنها لا غنى عنها لخصوص تجربة الحياة. نادراً ما يجد الإنسان في مرحلة الصبا وأول الشباب من يشرح له كيف ينظم وقته أو كيف يحدد أولوياته أو كيف يفتح حواراً مع شخص يود مصادقته، أو حتى كيف ينام ليلاً من دون أن تفرس عقله الهموم والمخاوف. يتطوع البعض للإجابة عن كل تلك الأسئلة وغيرها الكثير، سواء عن خبرة ودراية، أو اعتماداً على الفهولة، أو عبر تجميع أكبر قدر ممكن من حكمة السابقين وصانحهم وإعادة صياغتها بحيث تبدو أيسر وأكثر ملاءمة للعصر. وهكذا ظهرت سوق يمكن تسميتها «سوق كيف تفعل أي شيء»، وكن كل الأسواق تقريباً كانت الغلبة للأصوات الفجة والمثيرة للضحك والاستهزاء، أو تلك التي خاطبت أوصح وأشهى الرغبات الإنسانية، السلطة والثروة والشهرة.

في مطلع القرن التاسع عشر ظهرت بعض كتب السيرة الذاتية عن عصامين بدأوا من الصغر حتى بلغوا ذروة النجاح، ويقال إن السيرة الذاتية

لـ«بنجامين فرانكلين» هي الجدة الأول لهذا النوع من الكتب، وتحفل تلك اسيرة بالحكم والمواعظ الأساسية لكل من يريد أن يحقق الثروة والمجد، من قبيل: «نم مبكرًا واستيقظ مبكرًا، تنعم بالصحة والثروة والحكمة»، «لا ربح بلا كدح»، إلخ. وصارت هذه النصائح والمقولات هي الحكاية الخرافية المتداولة لعصر الرأسمالية بقوانين النجاح الخاصة به، بداية من «بنجامين فرانكلين» وصولًا ربما إلى نموذج درامي محلي مثل الحاج عبد الغفور البرعي في مسلسل «لن أعيش في جلباب أبي».

ثم تدفق سيل المؤلفات التي تحمل رoshة النجاح المؤكد وخطوات الوصول للقامة. يدلل كتابها في أغلب الأحيان بتجربته الشخصية على صدق وفعالية خلطته السرية، إلى أن وصلنا إلى النماذج الأشد وضوحًا وربما غلظة، من قبيل د. إبراهيم الفقي و«انتوني روينز». ويبدو الأمر أحيانًا وكأن التحقق وإشباع جميع الإمكانيات في الإنسان وبلوغ القمة قد تحولت إلى أركان ديانة عصرية، المال إليها ورجال الأعمال أنبأؤها والمؤكد أن كهنتها هم مدبرو التنمية البشرية الواقفون على بوابات الفردوس.

خارج أسوار تلك اللجنة يهيم آلاف المشردين ممس أفلسات مشاريعهم الصغيرة، أو طردوا من وظائفهم توفيرًا للنفقات، أو عجزوا عن تملق رؤسائهم كما ينبغي، على الرغم من حفظهم لإتحيل النجاح عن ظهر قلب. بعض جزاري التنمية البشرية سوف يؤكد بقلب بارد أن المشكلة فيهم هم أنفسهم، وليست في طبيعة الرأسمالية الضارية أو الرمال الناعمة لحركة الأسواق.

\* \* \*

النقط الفن سريعًا المفارقات الواضحة والكوميديا أحيانًا في خطاب التنمية البشرية، وبطيئته الميالة للنقد والفصاحة للمعيوب، لم يتوان عن توجيه سهامه اللاذعة نحو كل مقتل ممكن لهذا المجال. الأمثلة عديدة وشهيرة، بداية من الدور الذي لعبه الفنان الراحل عبد المنعم مدبولي، د. خشية الطيب

النفسى في فيلم «مطاردة غرامية» (إخراج نجدي حافظ، ١٩٦٨)، وطريقته في علاج المريض صاحب مشكلة قصر القامة، بأن يردد مرارًا وتكرارًا الجملة المخلدة: «أنا مش قصير قرعة، أنا طويل وأهبل!»، سيحرف المطلع على أدبيات البرمجة اللغوية العصبية أن هذه طريقة معروفة ومعمول بها، وهي طريقة الإيهام أو الإيحاء الذاتي بتكرار عبارات توكيدية معينة عنصر السخرية اللاذعة هنا هو رغبة الطبيب ثم «الزبون» في التغلب بقدرة الإيحاء وحده على مسألة لا تبديل لها، وهي قصر القامة.

قد نتذكر أيضًا فيلم «علي بيه مقهر والأربعين حرامي» (سيناريو لينين الرملي وإخراج أحمد ياسين، ١٩٨٥)، وعلى الخصوص مشهد نهايته، فقد ظل بطلنا المثير للسخرية والشفقة متمسكًا بكتابه المقدس، بعنوان «كيف تصبح مليونيرًا» على ما أتذكر، حتى بعد أن أصابه الجنون وصار مشردًا يوزع أوراق قمامة - يتخيلها نقودًا - على الناس في الشارع.

حتى المجتمع الأمريكي، أكبر منتج ومستهلك لأكاذيب التنمية البشرية، لم يأل جهدًا في بعض أعماله الفنية الجادة من تعرية هشاشتها وسخفها، يحضرني الآن على الأقل فيلم «أمريكان بيوتي» (الجمال الأمريكي)، ١٩٩٩، وشخصية «كارولين» زوجة «ليستر» ومشهداها وهي تستعد لبيع أحد المنازل في سياق عملها كوكيلة عقارات، أو مشهدها قرب النهاية وهي تستجمع نفسها لكي تقتل زوجها، والعبارات التوكيدية (لعبة الإيحاء الذاتي من جديد) التي تردها على نفسها بينما تسمعها من شريط كاسيت في السيارة، بمعنى أنها لن تقبل الهزيمة ولن تكون ضحية. لكن أليست ضحية؟ أليس الآلاف غيرها ضحايا أنوار براقة وملونة لخطاب زائف وأكاذيب جذابة، ضحايا مفاهيم تسهل لعبة النجاح في غابة الحياة المعاصرة، وتضع مسؤولية عدم تحقيق أحلام الثراء والتفوق على كاهل الفرد وحده دون سواه، ومن دون أي اعتبار لأي عوامل أخرى؟

\* \* \*

جاء كبير من مشكلة مجال التنمية البشرية ينبع من طريقة الأداء التي يتبعها بعض المدربين، والتي تشبه بالفعل أساليب الدجالين القدامى في الموالد والكرنفالات الشعبية، ممن يبيعون للناس الشرية العجيبة التي تشفي من جميع الأمراض. غير أن جوهر الخطاب نفسه ليس غائبًا عن معظم العقائد والفلسفات القديمة ما من عقيدة أو مدرسة فكرية إنسانية إلا ودعت أتباعها، على طريقتها الخاصة، إلى ترقية ذواتهم وتحسين شروط حياتهم. وسوف نجد أغلب مقولات التنمية الشرية في تلك المنابع الأولى، ربما يصعب أعم وأقدم، وفي بعض الأحيان أعمق وأكثر تحفيزًا للفكر الإنساني.

ربما لهذا السبب كثيرًا ما يتهامى الخطاب الديني مع خطاب التنمية البشرية، ويقب بعض من يسمون بـ«الدعاة الجدد» على الخط الفاصل بينهما، مثل عمرو خالد أو مصطفى حسني، وغيرهما، ومن بين صفوف رجال الدين المسيحي هناك من وضعوا مؤلفات ذات صبغة دينية مسيحية، هي في الحقيقة أقرب إلى مجالات تنمية الذات. أذكر منهم الآن الأب «جان بول» اليسوعي، الذي ترجمت له كتب كثيرة، لا يمكن سرد موضوعاتها أو عناوينها عن جميع مؤلفات التنمية البشرية، من قبيل: «السعادة تبع من الداخل»، و«فن التواصل». وهناك بعض الفلاسفة والأدباء الذين أسهموا في هذا المضمار بكتابات كثيرة، ذات طابع روحي واضح وإن لم يكن متميًا إلى دين محدد، مثل «فريدريك لونغوار» وكتبه «فن الحياة» أو «فن السعادة»، والأشهر على الإطلاق في هذا السياق الروائي البرازيلي «باولو كويلو» في معظم كتاباته، وعلى وجه الخصوص «مكتوب» و«معارب النور».

جميع هؤلاء ينطلقون من الأمل، هو بضاعتهم الأساسية التي يروجون لها، وربما تقود بعضهم رغبة أصيلة في مساعدة الناس، ولا بأس من تحقيق بعض الأرباح أيضًا، التي قد تصل إلى حدود رغبة أحيانًا أعلمهم لا يبدعون شيئًا جديدًا، ويكتفون بإعادة تدوير الحكمة القديمة بعد صقلها

وإعادة صياغتها، بحيث تصبح مواكبة لعصر العولمة وتكنولوجيا المعلومات وقواتين الربح السريع والسهل.

جزء من مسؤولية الصفقة يقع بلا شك على عاتق الزبون نفسه، من يشتري البضاعة الماسدة ويواصل شراءها مرة بعد أخرى حتى لو لم تقدم له أي عون في حياته. من يطيع الإرشادات من دون أن يفكر فيها ومن دون أن يلحًا لأسلحة العقل الأساسية: الشك والتدقيق والمساءلة والتجربة إذا امتنع الجمهور عن لعب دور بيقاء يردد أي كلام يلقن له فسوف يفقد مئات لدخائل سوقهم وتحس بضاعتهم، عندئذ قد يتسع المجال للأصوات الصادقة التي لديها حقًا ما نعلمنا إياه، سواء عن سبل الاستجمام أو كسب الأصدقاء أو معنى الحياة.

## فيلسوف الحياة اليومية

كثيراً ما اتُهمت الفلسفة، وأقاربها من العلوم الإنسانية ذات الطبيعة المحددة والفكرية، وغيرها من الفنون والآداب، بأنها تراث لا نفع فيها، بعض أحلام شعراء هائمين وسط السحب والنجوم، وبأنها بلا وظائف عملية في حياتنا اليومية، ولا تقدم حلولاً لمشكلاتنا أو تسهل عيشنا كما يفعل العلم والتكنولوجيا مثلاً. وغاية ما هنالك أنها تزين الوعي بالأوهام، وتساعد العاطلين على تزجية أوقات فراغهم، وقد تكون مورد دخل معقول لبعض أساتذة الجامعة. لكن «آلان دو بوتون»، الكاتب ومقدم البرامج واللقاءات التوجيهية الحية، يثبت عكس ذلك تماماً.

في كتاب «عزاءات الفلسفة»، يشرح «دو بوتون» للمقارئ غير المتخصص كيف يمكن لهذا العلم الإنساني الذي يكاد يصبح من المحفريات أو مادة مثيرة للسخرية - أي الفلسفة - أن يقدم له حلولاً عملية لمشكلات وتساؤلات تمس وضعه الراهن في حياته اليومية، وما هي أنواع العزاء - السلوى أو تهوين الأثقال - التي قد يزوده بها بعض كبار الفلاسفة.

لا دهشة في أن يلقب «دو بوتون» بفيلسوف الحياة اليومية، هو المولود في سويسرا عام ١٩٦٩، والمقيم في لندن ويكتب باللغة الإنجليزية. صدر أحدث كتبه في أبريل ٢٠١٦ بعنوان «دروس الحب»، ولا شك أن مسألة الحب من بين الهموم الأكثر تردداً على اهتمامات «دو بوتون» وأعماله.



فكتابه الأول الذي كتبه وهو في الثالثة والعشرين من عمره كان بعنوان «في الحب»، وهو رواية عن شاب ومثاة يلتقيان على متن طائرة وسرعان ما يجمعهما الحب. ثم أصدر عناوين تالية عديدة، من بينها «كيف يمكن لـ«بروست» أن يعبر حيائك» و«عزاءات الفلسفة»، وقد صدرت منذ فترة باللغة العربية واكتشفته من خلالها، ثم أسعدني المحظ بترجمة عمل ثالث له هو «قلبي السعي إلى المكانة». فضلاً عن كتبه الأخرى التي لم تترجم إلى العربية حتى هذه اللحظة مثل «هندسة السعادة»، و«الفن علاجاً»، وكيف تفكر أكثر في الجنس»، و«الدين للملحدين».

يعمل «دو بوتون» في مسارين قد يطهران متناقضين تماماً: من ناحية بعيد إنتاج واستكشاف المعرفة الإنسانية الرفيعة في تراث الفلسفة والأدب، ومن ناحية أخرى يصيغ ما يخرج به من رحلاته تلك في صورة كبسولات سهلة، أقرب ما تكون إلى صيغ كتب التنمية البشرية ومساعدة الذات. التناقض بين هذين المسارين ينبع أولاً من اعتيادنا أن تكون الكتب الموجهة لمساعدة الناس في حل مشكلاتهم العاطفية والنفسية المباشرة تهمية وساذجة وأقرب إلى الكليشيهات المحفوظة وشعوذات علم النفس الشعبي التي «لا تؤدي ولا تحيب»، ومن ناحية أخرى ما يتوقعه القارئ المعلم والمدرّب من فصاحة وتعقيد عند تناول موضوعات من قبيل أدب «مارسيل بروس»، أو الهمهمة لتحقيق مكانة سامية في المجتمعات الحديثة. يضرب «دو بوتون» ذلك النوع من التوقعات في مقتل حين يتناول مسائل جلية أو معقدة، ويربطها باحتياجاتنا وأزماتها المعاصرة المباشرة، مستعبراً سهولة أساليب كتب التنمية البشرية الراضية.

غير أن خطاب «دو بوتون» يكاد يقف على الضمة الأخرى من خطاب التنمية البشرية المعتاد، من حيث المصمون الجوهري أساساً، فهو لا يروج لصيغ معلّبة من تحفيز الذات ووسائل تحقيق الأحلام، ولا يبيع نمطاً موحداً للنجاح الإنساني يمكن أن يتبعه جميع الناس بلا اعتبار لأي اختلافات بينهم.

يقف «دو بوتون» إلى جانب الإبداع والفردية، والخروج على الجماعة والإجماع إذا لزم الأمر، حتى يشر الإنسان على صوته وطريقه من دون ضغوط وتصليل من جانب عقائد المجتمع ومسلّماته.

على سبيل المثال، في الفصل الأول من كتاب «عزاءات الفلسفة»، يستعين بنموذج سقراط للإشادة بالقدرة على مخالفة الآراء السائدة في عصره، بل ضرورة وأهمية ذلك في بعض الأحيان. يدعو «دو بوتون» من خلال هذا النموذج إلى عدم الانصياع لقوة الجماعة والعقائد المهيمنة على مجتمع ما في لحظة ما، والاحتكام بدلاً من ذلك إلى صوت العقل والضمير، حتى يبني المرء معتقدات فردية خاصة به، من دون أن يخشى الاصطدام بجدران المؤسسات والثوابت. غير أنه لا يذهب إلى حد التطرف في دعوته هذه، فينبغي ألا يتحول الميل لمعارضة الآراء السائدة إلى هوس مستحوذ، فيقول:

يربنا الفيلسوف [سقراط] طريق النجاة من وهمين شديدين أن نصت دومًا، أو أن لا نصت أدًا، إلى [إملاءات الرأي السائد، ولكي نحدو حدوه، سنفوز حتمًا لو سعينا - بدلًا من هذا - إلى الإنصات دومًا إلى [إملاءات العقل].

لا يقدم «دو بوتون» وسائل وحيلاً عملية واضحة وملموسة لتجاوز عقبات ومطبات الحياة، بقدر ما يرسم خارطة طريق، يشير إلى التوجه العام، ويضع معصلات حياتنا المعاصرة في سياقها الإنساني الأشمل، ويرصد تطورها عبر أزمان وأماكن متباعدة، ما يرسم أمام القارئ صورة أوضح وأدق للمفهوم أو المعضلة التي يتم تناولها، ويعينه على إبداع نظراته الخاصة ساء على هذا الإلمام.

وهو لا يتبع سبيل بعض الكتابات الحديثة التي تعيد تدوير العقائد والفلسفات العتيقة، لتصنيفها من جديد بأسلوب وطريقة تنزع عنها عمقها وطاقاتها، وتنتزعها من سياقها الفكري الأشمل. فبقدر ما يعتمد - فيما

قرأت له - على التراث الفكري والفلسفي للإنسانية، يضيفي عليه نظريته الخاصة التي تربطه بمعضلات الحاضر من دون أن يضيع - ونصيح معه - في سراديب الماضي مفتوناً أو ناقماً. وفي كل مرة يسترشد بخيط ناطم، هو طليعة السؤال أو المعصلة التي يحاول تفكيكها واستكشاف نقاط ضعفها، والخبرات المعرفية والفنية التي أنتجها الإنسان عبر تاريخه بغرض فهمها وتجاوزها وعلاجها.

يبرز توجهه هذا، على سبيل المثال في كتابه «قلق السعي إلى المكانة»، الذي يتناول جذور القلق وأسبابه، وسعي الإنسان من أجل بلوغ مكانة مرتفعة والاحتفاظ بها، وما يكتنف هذه الرحلة عموماً من مشاق تكاد تكون عذاباً اجتماعياً يتخذ أشكالا شتى باختلاف المجتمعات والحضارات. «دوبوتون» هنا لا يسلم سلفاً بالأهمية التي يضفيها المجتمع على تلك المكانة، ويحفر حولها ليزعزع أسسها التي قد تبدو أول الأمر راسخة وكأنها عمل من أعمال الطبيعة، ويرصد تحولاتها من عصر إلى آخر ومن منطقة إلى أخرى، حتى يرسخ تدريجياً في وعي القارئ نسبيتها وهشاشتها، وربما جدارتها بالسخرية والتجاهل، ثم هو يدعو قارئه إلى تجاوز الأوهام الرافقة للمكانة الاجتماعية، عبر اجتبهادات إنسانية متنوعة في خمسة دروب أساسية؛ هي الفلسفة والعن والسياسة والدين والبوذية.

يمكننا أن نرى في كتابات «دوبوتون» جسراً بين جمهور قراء الكتب الحقيقية والسهلة وبين الأعمال الأدبية الخالدة وعلامات الفكر الإنساني الكبرى لا يمكن أن نرغم أنه يقدم لتلك الأعمال تحليلاً وافيّاً أو أكاديمياً غير مسبوق، وهو نفسه لا يدعي ذلك ولا يسعى إليه، نقدر ما ينشئ في تلك المؤلفات التي قد تضيق ما بين تجاهل الجمهور العريض وعموض المخبة، ويستخرج منها ما لا يمكن أن يتوقعه هذان الطرفان على السواء، ودائماً ما تتمتع اكتشافاته تلك بالطرافة والأصالة. ولعلنا بحاجة عموماً إلى تكرار واستنساخ لمجهود «دوبوتون» في سياقات أخرى، أي إلى

جسور أخرى تربط المتون والأصول بالهوامش والفروع، همزات وصل بين القارئ العام وأصحاب التخصص، بين جلال المنقولات التراثية وخفة الراهن وارتبائكاته.

في كتابه الطريف عن الروائي الفرنسي «مارسيل بروس» المعروف بصعوبة عالمه وتعقيدته، وعنوانه «كيف يمكن لـ«بروس» أن يعبر حياتك»، يفتح أعين القراء - سواء ممن لا يعرفون شيئاً عن «بروس» أو من كهنته المخلصين - على سبعة دروس إنسانية مهمة، استقاها من أعمال وأقوال وسيرة حياة «بروس». يدعونا في واحد من تلك الفصول بعنوان «كيف تأخذ وقتك؟» إلى الانتباه لقيمة التمهّل والترث، واستكشاف لذة البطء في مقابل هوس السرعة اللاهثة الذي يصيبنا جميعاً بحود الاستمحال واللهفة ونفاد الصبر. ومن خلال «بروس» وشغفه بأدق التفاصيل في أحاديث الآخرين وحكاياتهم ننتبه إلى ما يكتنف هذا العالم اليومي العادي من ثراء غير معقول. «تصلح العبارة كشعار «بروستي»: «لا تكن عجولاً». وإحدى مزايي ألا تكون عجولاً هي أن العالم سيمتلئ فرصة ليصبح أكثر إثارة للاهتمام في هذه العملية».

## «إنما الحاضر أحلى» (\*)

كانت كتب التنمية البشرية تطاردني، أو هذا ما بدا لي على الأقل، لفترة من وقت. أولاً في شركة بيع أقمشة بالحمة بمنطقة الحمراءوي العتيقة، شغلت في قسم التسويقي التلفزيوني بها لمدة عام تقريباً بعد التخرج مباشرة، حيث زودتنا إدارتها ببضعة عناوين على أرفف قليلة، وسمحت لنا باستعارتها. ولا أنكر أنني في تلك الفترة وجدت فيها بعض العون، على الأقل بشأن بعض الحسابات البسيطة والمعامل الاحتمالية بتفجير الذات، إلى آخره. لكن أن أنتقل إلى شركة ترجمة بعد بضع سنين فأجد أن معظم الكتب التي ترجمتها هناك تسمى لهذا نصف فقد كان هذا تأكيداً للمعارضة كما خدمناشراً أساسياً يقتصر عمله على الكتب الخفيفة المترجمة من كل صنف ولون، ولا يُعترف بوجودنا ك مترجمين أو مراجعين أو منسقين، وكان تلك الكتب تترجم نفسها بنفسها. المهم أنني على مدى سنوات حفظت كل حيل وأساليب تدريبي التنمية البشرية أولئك، بل صرت خبيراً فيها بحيث يمكنني بعد صفحات قليلة أن أدرك إذا كان هذا الكتاب أو ذاك لديه ما يقدمه إلى القارئ أم محتالاً آخر يضم للقائمة الطويلة، التي تعد الناس بتحقيق الثروة والسعادة وتفجير الطاقات الكامنة وإنقاص الوزن والوصول للسلام والتصال مع النفس والعالم بأكمله.

(\*) من أغنية أم كلثوم «أعدنا ألفاك»، كلمات الشاعر الهادي آدم

لا أنكر في هذا السياق أنني، ولبعض الوقت، «انضربت» بذلك النوع من الكتب، وخصوصًا تلك التي تتناول مسائل تخص إدارة الوقت وتنظيم الأولويات وتحديد الأهداف. لكنني تأكدت، من ناحية أخرى، أن نسبة هائلة من تلك الكتب مجرد دجل وشعوذة، تمنح القارئ إحساسًا مؤقتًا بالراحة والانتعاش، وسرعان ما يذوب تأثيرها مع الوقت ليجد المرء نفسه في حاجة للمزيد منها.

أما وقد قلنا هذا، فلا بد من استثناء البعض، وبالسبب إليَّ يعد «إيكهارت تول» أحد هذه الاستثناءات، ولم أعرف كتاباته في تلك الفترة العجبة من حياتي العملية، بل بعد ذلك بسنوات، حين قرأت كتابه «قوة الآن: الدليل إلى التنوير الروحي». من الصحيح تمامًا أن مفهوم انتباه المرء لمحيطه ولنفسه وأفكاره شائع في كثير من كتابات التنمية الذاتية وعلم النفس الإيجابي، وكذلك بعض الكتب ذات الصبغة الروحية، لكني لا أظن أن أحدًا قد اتخذ من مفاهيم الحاضر والحضور مركزًا لفلسفة وعقيدة كما فعل «إيكهارت تول» في كتابه هذا، وفي كتابه التالي عليه «أرض جديدة»، وفي جميع أحاديثه ولقاءاته المتوفرة على الإنترنت. وعلى عكس أغلب مدربي ومشعوذي الطاقة الإيجابية والشفاء الذاتي وما شابه، يؤسس «إيكهارت تول» لأفكاره باحتواء وهدوء وعمق، ويربطها بالعقائد الدينية الراسخة، مثل المسيحية بدرجة ما، والبوذية بالأساس. لكنه، على الرغم من ذلك، يطرح خطابًا علمانيًا واضعًا، ولا يطالب قارئه بأن يؤمن بدين ما أو يتخلى عن ديه الأساسي. إنه يذهب ببساطة لما وراء الدين، نحو التجربة الروحية العميقة التي تتجاوز اللغة والمذهب والعقيدة الصيقة لجماعة ما. داعيًا، إن جاز التعبير، إلى عقيدة الصمت، والوجود الغُفَل الذي لم يترجم بعد إلى كلمات وأفكار من شأنها أن تقيد وتحد.

معياري الأساسي عند التعامل مع كتابات من هذا النوع، الذي أقيس بناء عليه استعدادي للتفاعل معها وتقبلها، هو مدى تأثيرها على واقعي

اليومي المباشر، هل استطاعت هذه الفكرة أو تلك... أن تحل مشكلة عملية واضحة؟ أن تقدم علاجًا واضحًا ومتماسكًا وغير خرافي لمسألة ما؟ ومن المدهش والمطمئن أيضًا أن «تول» لا يكتفي بطرحه النظري، بل يقترح على قارئه آليات وخطوات لينطلق معه في رحلة قد نسميها رحلة العرفان أو الاستنارة أو أيًا ما كان.

لا تخفى صلة آلياته تلك بأمور مثل تدريبات التأمل الممتنية إلى ثقافات الشرق الأقصى، التأمل المعتمد على تنظيم التنفس مثلًا، أو تركيز الانتباه لكنه يعمل على تحرير تلك الممارسات من حملتها العقائدية الثثيلة، ويجعلها أقرب إلى تمرينات نفسية بالأساس، يمكن لأي إنسان أن يجربها بلا اضطراب أو عقبات، هذا طبعًا إن لم تكن حالته النفسية بحاجة إلى تدخل متخصصين.

إذا بدا هذا كله عاصفًا وعائًا أكثر مما يجب فلنأخذ مثالًا واحدًا من بين اقتراحاته، وهو انتباه الإنسان لتيار أفكاره، فقد نقضي وقتًا لا بأس به من يومنا ونحن أسرى حديثنا الذاتي، وذلك البهائم الذي لا يتوقف عن التروث في عقولنا حول كل شيء ولا شيء في الوقت نفسه، وغالبًا ما يكون حديثه ذلك بلا طائل. إن لم يكن له آثار سلبية من شأنها أن تحمد في لحظة ماضية أو تخففنا مما قد يحدث في لحظة أخرى آتية. إرشادات «تول» للانتباه لذلك المونولوج المتواصل بسيطة وعملية، وقادرة على قطع البث فورًا والانتباه لأي تعكير لصفاء الدهن، وبالتالي صفاء النفس.

قد يبدو هذا كله شديد البساطة، لكن الكلام أسهل من الفعل، وكل من حاول ممارسة التأمل الشرقي ولو لبضع دقائق يدرك أن سيطرة المرء على تيار أفكاره ليست بالسهولة التي تبدو عليها. من ناحية أخرى لا يقدم «تول» تلك المسائل كشعوذة روحية مما ينتشر الآن على أيدي مدربي الطاقة واليوغا الذين يكفون بالميكانيزم الحارجي، على عكسهم، يستند هو على ذخيرة معرفية هائلة، لا تعوق حركته بقدر ما يستخرج منها الجوهر

النقي الذي تتلاقى على حدوده جميع الأديان والعقائد. إلى جانب قدرة مذهلة - في رأيي - على تعرية وكشف آليات وألغاز الأعين («الإيرو») بكل أفتنتها الملتبسة التي قد تتخذها لتخدعنا.

أشياء مثل الصمت والحضور والانتباه والانطلاق دائماً من الحاضر ليست خزعبلات بالمرّة، بالنسبة إليّ، لا شيء إلا لأنها استطاعت أن تجد لها مكاناً واضحاً في تجربتي اليومية وتجاوز عقباتي. هل معنى هذا أن كتابات «تول» ونعاليمه تقدم عصا سحرية لحل جميع المشكلات؟ أنذا، بالمرّة (ماكنش حد غلب، والله)، لكنها تقدم اقتراحات عملية بقدر ما هي عميقة، ليحل كل إنسان مشكلاته بنفسه، لكن بدلاً من أن يفعل هذا وهو ممسك في خناق عفاريت الغضب والخوف والحزن، يمكنه أن يفعل هذا وهو في حالة أصيلة من الروقان والهدوء والسكينة وتقبل الواقع، من دون خنوع ولا استسلام.

### «يا هادي الحيران في ليل الضنا» (\*)

منذ أن صدر كتاب «Man's Search for Meaning» في عام ١٩٤٦، ظل يجد طريقه إلى قارئ جديد مع كل يوم. يرجع ذلك في اعتقادي لسببين، أولهما خصوصية المحنة الشخصية الرهيبة التي يسردها كاتبه من غير دراما ولا بكاء، وثانيهما بساطة وعمق طرحه النظري المبني على خبراته تلك. النسخة العربية من الكتاب صدرت أولاً عن دار القلم في الكويت عام ١٩٨٢، بترجمة طبيب النفس المصري د. طلعت منصور، تحت عنوان: «الإنسان يبحث عن المعنى: مقدمة في العلاج بالمعنى - التسامي بالنفس». وأعدت دار الأنجلو المصرية طباعته مع تغيير طفيف في العنوان «الإنسان والبحث عن المعنى: معنى الحياة والعلاج بالمعنى»، لكن المتن الأساسي هو نفسه على الأرجح مؤلف الكتاب، «فيكتور فرانكل» (١٩٠٥-١٩٩٧)، طبيب أمراض نفسية وعصبية من النمسا، وهو أحد الناجين من المعتقلات النازية ومحارق «الهولوكوست» (بالمنااسبة، الكلمة قد تعني في أصلها اليوناني، «holókaustos»، «احتراق الجميع»، أو بقدر من التحريف غير الري: «كلنا ملسوعون بالنار نفسها»).

تنبع أهمية كتابه هذا من اقتراحاته حول كيف لنا أن نتعامل مع لسع النار ذلك بكبرياء وكرامة ومسؤولية. لقد نجا صاحبنا من معسكر اعتقال نازي

(\*) من أعبة أم كلثوم «الأطفال»، كلمات الشاعر إبراهيم ناجي.

ظل فيه فترة طويلة، ظل في كل ساعة منها لا يعرف إن كانت الحياة، أو العيش بالأحرى، سوف تمتد به لساعة أخرى أم أنه سيتم توجيهه مع آخرين إلى أفران الغاز بحصة الاستحمام لكن يتم إغلاقها عليهم وإحراقهم فيها. وقد مر خلال فترة اعتقاله بأكثر من معسكر، كان أحدها «أوشفيتز» صاحب السمعة السيئة الشهيرة كأبزر مُورد جثث للأخيرة.

المساهمة الأبرز لـ «فرانكل» هي نظريته حول العلاج بالمعنى أو «لو حوثيرابي»، ويمكن اعتباره ها شكلاً من أشكال التحليل النفسي (وحدوي، وقوصف بأنها المدرسة النفسية الثالثة في حيننا من مدارس التحليل النفسي، بعد مدرستي «فرويد» و«آدلر»، وبعيداً عن الفروق بين تلك المدارس نكتفي بالإشارة إلى أن طرح «فرانكل» لا ينفي أو يستبعد أساليب وطرائق المدارس التحليلية السابقة عليه، ما دامت ناجحة مع مرضاه، ولكنه فقط يرفض أن يحصر النفس الإنسانية في الطاقة الجنسية المكونة أو عقد الطفولة، ولا يوصد الباب بالمرء أمام الخبرات الروحية والدينية كوسيلة محتملة للتسامي بالذات (و«التسامي» كلمة مركبة في منهجه) ويلوع الإنسان لمعنى حياته. وربما كان طرحه هذا هو البذرة الأصلية وراء أعمال عديدة تالية، استلهمت نظريته بطرائقها المختلفة، منطلقاً من الفكرة المركزية وهي أن على الإنسان أن يصنع بنفسه معنى حياته من غير أن ينتظر العثور على ذلك المعنى مكتوماً ونهائياً ومتروكاً له أمام عتبه داره ذات صباح رائق

في القسم الأول والأطول من كتابه هذا، يروي «فيكتور فرانكل» خبرته الشخصية كما عاشها منذ لحظة اعتقاله وحتى تحرره ونجاته نهائياً، ليس بأدق التفاصيل الطبيعية الحال، ولكن بسرد واضح وحي للأوضاع العامة في تلك المعتقلات النازية أثناء الحرب العالمية الثانية، والأحوال التي يتعرض لها السجين بندياً ونفسياً، والتي ربما تعجز أي وسيلة عن نقلها بأمانة سواء عبر كلمة أو صورة أو عمل فني، ولا يمكننا حيالها إلا أن ننخيل فقط ذلك الكابوس متكامل الأركان، الذي قد لا يتعد كثيراً عن كوابيس أخرى

متنوعة يعيشها ملايين البشر في الوقت الراهن، مشردين ولاجئين وأسرى جماعات مسلحة ومطحوبين وسط أطراف متقاتلة، وبالطبع أيضاً أصحاب احتلال، احتلال صريح ومباشر وآخر ضمني وغير مباشر، بدأ يتخذ طبيعة الأمر الواقع.

بعيداً عن سرد وقائع المعسكرات التي عاش فيها وحكايات السجناء والسجانين، وهي مادة كفيلاً لإنتاج نص مهم لا يمكن نسيانه إذا أراد أن يتوسع فيها قليلاً، يتمثل طموح هذا العمل الأساسي في رصد ما يجري داخل نفوس هؤلاء الأشخاص، والتغيرات التي تطرأ على نفسية السجين بالأساس، من مراحل مختلفة قد تتطور من الصدمة إلى الإنكار والتوهم، ثم مواجهة الحياة كوجود متجرد وعاري تماماً (و«العري» هنا يشمل المعنيتين المادي والنفسي على السواء)، ثم هناك نمط غريب من المرح والبعث يشارف لحظات اليأس، وبالطبع الأفكار الانتحارية وتمني الموت والإحساس بانعدام القيمة والمعنى، وليس انتهاء بالبلادة وحالة «السبات الثقافي» بتعبير «فرانكل». ويشرح المؤلف كل مرحلة دونما إسهاب، وينتقلها في انعكاسها عليه أولاً ثم على من حوله، انتهاء إلى مرحلة ما بعد النجاة من الموت والإفراج عن السجين، وصعوبة استعادة علاقة «طبيعية» بالحياة كما كانت قبل الكابوس.

بالطبع لا نستطيع مقارنة حياة سجين في معسكر اعتقال نازي خلال الحرب العالمية الثانية بحياة أي منا، ولا حتى من باب «اللي يشوف بلاوي الناس...»، لكن الفكرة الأساسية التي تصل من وراء هذا السرد هي الهيكل العظمي الواحد للمحنة الإنسانية (على تنوع أشكالها وألوانها وتغيرها باختلاف الزمن والمكان)، وكذلك المدارس الواحدة للآليات النفسية التي يتبعها الإنسان، وأحياناً أو غير واضح، عند مواجهته تلك المحن، وأهمية شعوره بحرية اختيار رد فعله إزاء معاناته، وكيف يمكنه أن يستخلص منها معنى خاصاً به ويحولها إلى شيء آخر يتسامى به عن الحضيض الذي ألمى

نفسه فيه، وشعوره بالمسؤولية نحو نفسه ونحو الآخرين المحيطين به والمحتاجين لعونه ودعمه.

قد تنصح علاقة المحن الإنسانية شديدة الوطأة من هذا النوع بمدرسة العلاج النفسي من خلال السؤال الذي اعتاد أن يطرحه د «فراكل» على مرضاه بعد أن يسردوا له مَحَنَهم النفسية المتنوعة، وهو: «لماذا لم تنتحر حتى الآن إذن؟». قد يجيب أحدهم أن السبب هو أبناؤه، أو حبه لشخص ما، أو ارتباطه بعمل أو مشروع، وغالبًا ما تكون هذه الإجابة هي أول الخط نحو العلاج، فإن بساطة طرح د «فراكل» تقول بأن ما يمنعنا من الموت يجب أن يكون هو نفسه ما يحصنا على الحياة، بتركيز الاهتمام بحوه والعمل على تعديته وتحويله لطاقة تغيير داخلية. ويستشهد المؤلف في هذا الصدد بمقولة «نيتشه»، «إن من يجد سببًا يحيا به، فإن في مقدوره غالبًا أن يتحمل في سبيله كل الصعاب بأي وسيلة من الوسائل».

وإذا كان بعض الناس يطرحون على الحياة، هي تكاسل وعدمية، أسئلتهم حول معناها ومغزاها، من غير أن يلقوا منها جوابًا شافيًا، فإن مؤلف هذا الكتاب يفترض العكس تمامًا بأن الحياة هي من تطرح علينا هذا السؤال حول معناها في كل يوم وفي كل ساعة، فالمسألة ليست ما نتوقه من الحياة بقدر ما نتوقه الحياة متأ، على ألا تكون إجاباتنا عن سؤال الحياة كلامًا وتأملات طيبة، بل حركة وعملاً ومسؤوليات واضحة.

لا يعني هذا أن «فراكل» ومدرسته في العلاج تشجع على أن يؤمن الناس حميمًا بمعنى واحد للحياة، تقدمه كيانات متعالية ومؤسسات خارجية، روحية أو اجتماعية، فقد يكون هذا أبعد شيء ممكن عن مقصده. بل المراد أن يخلق كل إنسان معنى حياته انطلاقًا من تجربته الخاصة وظروفه وإمكانياته، وطبيعة الأسئلة التي تطرحها عليه حياته. وقد يتشكل هذا المعنى ويعاد تشكيله مرات لا تحصى مع تغير محطات حياة المرء نفسه. فذلك المعنى ليس صنمًا يُعبد أو نسيديًا يُحفظ، بقدر ما هو بوصلة هادية يسترشد

الإنسان بها وسط عواصف البحار أو متاهات الصحاري، فإن شيئًا صغيرًا تافهًا، مثل قطعة خبز محبأة بعناية بعيدًا عن أعين الحراس أو رباط حذاء صالح للاستخدام، مما يشكل قيمة عظيمة في حياة أحد سجناء معسكر اعتقال، قد لا يكون له أي وزن في حياة المرء نفسه بعد حروجه بأيام قليلة، لكن حريته الداخلية والتمسك بها وتحقيق المزيد من ثمارها ستكون نجمة الهادية، سواء كان مقيّدًا بالأغلال تغوص قدماء في التلوح حتى كاحليه، أو يجلس مسترخيًا في قلب حديقة عامة في مطلع الربيع، مثلئذًا بنعمة كونه حرًا بلا قيود ولا حراس.

## روح «زِن» ومعجزاته

«وضحكننا ضحك طفلين معاً وعدونا فسبقنا ظلتنا»(\*)

ليس هناك أي «غياب» في «زِن»، فهو موقف عقلي مستمر، يمكن تطبيقه في عسر الشد كما يمكن في الواجبات الدينية

\* \* \*

عقلك لا يهدأ ولا يكل ولا يمل، إنه مثل قرد نطاط لا يريد أن يهدأ ولا أن يستريح، يريد أن يجرك خلفه للتقافر من شجرة إلى أخرى، ومن فرع إلى آخر، وهكذا إلى ما لا نهاية. كل لحظة مستجده يطرح عليك ألف فكرة وألف احتمال، يستحضر مليون صورة وذكرى وحاطرة، جيوشه تحاصرك ما دمت حياً. غير أنك تستطيع أن تتسيد عليه، يمكنك أن تهذبه وأن تجعله يجلس هادئاً إلى جانبك لمراقبة أنفاسك: شهيق، زفير، شهيق، زفير. شيء من المجهود والصبر والتكرار ويهدأ القرد النطاط، وتتحول جحافل جيوشه إلى أوراق خريف في الريح. الآن يتسهم، الآن يتسهم.

\* \* \*

أعرض هنا، خفيفاً خفيفاً، لكتابين عن واحد من أشد مذاهب البوذية غموضاً، وهو مذهب أو ممارسة «زِن»، كتاب «روح زِن» لـ «آلان واتس»(\*\*) وكتاب

(\*) من أغنية أم كلثوم «الأطلال»، كلمات الشاعر إبراهيم ناجي

(\*\*) «آلان واتس. روح زِن. ترجمة سلام خيريك عمشق دار الحوار، ٢٠١٥.



«معجرات زن»: اكتشاف السلام في عالم مجنون» (\*) لـ «بريندا شوشانا». وعلى الرغم من الاختلافات بين الكتائين، من حيث الأسلوب والصيغة، فيمكن لهما أن يكونا معاً مرشداً مبدئياً نحو فهم «زن».

من ناحية الطيبة النفسية «بريندا شوشانا»، التي لها عاويين أخرى في مجال طب النفس الشعبي والتنمية البشرية، من قبيل «كيفية السيطرة على العصب أو الحوف»، و«فن الوقوع في الحب». وهي في كتابها هذا، «معجرات زن»، لا تقف موقف المتأمل الدارس بقدر ما تورط تماماً وتكاد تنهال مع خطاب «زن»، حتى إنها في كل صفحة من صفحات الكتاب تقريباً تستشهد بمقتبسات ونوادير من شعراء «الزن» ومعلميه وروهبانه، ويكاد القارئ لا يشعر بوجودها ككاتبة إلا من زاوية ترتيب المادة وعنوانها وصياغتها في بنية متماسكة، كأنها رحلة روحية لها نقطة بداية ونهاية ومحطات متتابعة، أي أنها تختفي تماماً لصالح موضوعها، وهو أمر جيد ما دام ليس لديها هي شخصياً ما تقوله كروية خاصة. أما إذا كان الكاتب عالماً وباحثاً في حجم «آلان واتس» وقيمه ومستوى إحاطته بموضوعه فالأمر مختلف تماماً، كما في كتابه «روح زن».

«آلان واتس» (١٩١٥-١٩٧٣) ليس بالاسم المجهول أو الصغير، وخصوصاً في سياق تعريف الغرب بفلسفات الشرق الأقصى وعقائده، لكنه أيضاً قد مارس مذهب «زن» لمترة من الزمن في نيويورك، واتجه نحو البوذية، بعد أن لفت اهتمامه لها أستاذه «فرانزيس كروشو». وعلى الرغم من تورطه العقائدي، هذا فإنه لا يتخذ موقف الانبهار ولا تريد أساسيات هذا المذهب، ولا ينتهي إلى قول تام لكل شيء فيه، بل يعرض ويحلل ويتأمل، ولا يكل عن التأكيد أن هذا المذهب تحديداً لا يمكن سطره وشرحه باللغة والأفكار، وأنه ابن الممارسة والخبرة المباشرة بالأساس، بل إنه («زن») يعادي

(\*) بريندا شوشانا، معجرات زن، اكتشاف السلام في عالم مجنون ترجمة سلام خير بك، دمشق، دار الحوار، ٢٠١٢.

بوضوح كل إطار فكري وميتافيزيقا مكتملة وجاهزة للاستهلاك. فليست الإشارة إلى «زن» بالكلمات أو بالشرح أو حتى بالأحجيات الملعزة سوى إصبع تشير إلى الطريق لكنها ليست هي الطريق ببساطة.

في هذا العرض سأحاول التماس مع الكتائين بقدر المستطاع، ولن أمنع نفسي من التفاعل الشخصي الحر مع نصوص ومقتبسات من «زن». وكل الاقتباسات في هذا الفصل من نصوص أحد الكتائين.

\* \* \*

قال الطبيب

.. لقد أتيت لأفهم مرضه «رن»

رفع المعلم نظره إليه لللمظة، وأجابه:

«أذهب إلى بيتك وكن لطيفاً مع مرضاك، فذاك هو «زن»

تكاد مهمة التعريف بمذهب «زن» أن تكون مستحيلة عملياً، وشرحه في كلمات يكون أقرب إلى «شرح جمال غروب الشمس لشخص ضريح منذ مولده»، بحسب تعبير «آلان واتس» في السطر الأول من كتابه، تماماً كما لا تكفي على الإطلاق قراءة النصوص القديمة، والتمسك بالحكمة من خلال الكتب بعيداً عن الممارسة، فسيكون هذا مثل «أن يُشبع منظر قائمة الطعام معدة وجـل جائع».

«رن» كلمة بانائية مشتقة من الكلمة الصينية المقابلة لها، «تشان»، المشتقة بدورها من الكلمة السنسكريتية «دهيانا»، التي تترجم عادة وحطاً، لتأمل، وهي في علم النفس اليوجي حالة سامية من الوعي يتحد فيها الإنسان بالواقع الكوني المطلق.

\* \* \*

لا تضع رأساً فوق رأسك، ما مشكلة ذلك الذي لديك؟

«نيوجن سنراكي»

قبل كل شيء، لا بد من العودة إلى الدات والاعتماد عليها وحدها، بعيداً عن

التفتيش المنهك وغير المجدي عن الحلول هنا وهناك، وعند هذا المعلم أو ذاك، ممارسة «إن» تساعدك فقط على اكتشاف ممارستك الخاصة، طريقته، إيقاع أنفاسك، وضعية جلوسك تمامًا. والنصيحة الأمثل: دع النفس الطويل يكون طويلًا، ودع النفس القصير يكون قصيرًا. ليس هناك منهج مقدس لا بد من تعميمه على الجميع، اعثر على طريقته وانطلق منها، سواء كنت منفردًا أو في جماعة.

\*\*\*

إذا بذلنا بعض الجهد المعرض في تجريد «إن» من زخارفه الشرقية، وعلاقته العميقة بالودية مدارسها التقديرية، قد يبدو في عظمه العارية، للنظرة العارة غير المستعدة للتدقيق والتعاطي، أقرب إلى نسخة أولية عتيقة لبعض مذاهب فلسفية وفكرية غريبة، مثل العبث أو اتجاه اللامعقول في المسرح والفنون الأخرى. فهو على الأقل يضمن عدم محاولة السعي لهم أي شيء، ويعلن خلو العالم والوجود الإنساني من أي معنى خارجي مُتعالٍ.

غير أن العين المدققة-عين «آلان واتس» مثلاً- سوف تكشف ثابته عميقة بين رهبان «ز» لممارسين الصالحين والمستمعين بأوقانهم عرس سوحهم في الحاضر دوماً ضحجر أو تلفف، وبين أولئك الفلاسفة والفنانين المتحمسين ممن يفتريهم القلق الوجودي ويسرق انعدام المعنى النوم من أعينهم.

فكان مذاهب من قبيل العبثية والعدمية، بتلوناتها وتجلياتها في الفن والفكر، تولدت من فجوة هائلة من المستحيل وأبها، تلك الفجوة بين احتياج الإنسان - من ناحية - لاكتشاف معنى وجوده واستنطاق الكون عن مغراه وحقيقته الحفية، وبين الصمت الهائل - على الناحية الأخرى - لذلك الكون وتواري الحقيقة واستحالة الوصول لها على المستوى الإنساني المردي تحديداً. من هذا اليأس يتم تقبل العبث واللامعنى على مضض أو عن طيب خاطر، ويفترض أن استجلاب معنى محكم من بنية ميتافيزيقية متعالية مجرد «انتحار فلسفي» حسب تعبير «ألبير كامو».

كان من الطبيعي أن تبرز تلك النزعات والمذاهب في لحظة أوروبية طافحة بمرارة اليأس والانكسار، في أعقاب الحرب العالمية الثانية، وكأنها بمثابة إعلان هزيمة ولو مؤقتة للعقل العربي، أو على الأقل هزيمة لبعض طرائقه السابقة، هزيمة دفعته لأن يعتمر مرآته ويستمرتها، هو الذي اعتاد العور، متسلخاً بالمطر والعتالية والماسح التحريية والمادية، وانصر في معاركه لكي يتسيد الطبيعة والبشر، خصوصاً أولئك البعيدين عنه والأقرب إلى الطبيعة، وأن يغزو ويكتشف ويخترع، بل أن يطمع إلى أن يشد الزمام إلى حنك أشد ألغاز هذا الوجود، وهي النفس الإنسانية، عبر نظريات علم النفس الحديث.

على الرغم من كل انتصارات ذلك العقل الأوروبي التي لا ينكرها إلا غافل أو جاحد، وعلى الرغم من اتساع رقعة سيطرته في البحر والسماء وجسم الإنسان، بقيت فجوة رهيبية سوداء، توسوس له بعجزه وضعف حيلته، حتى انكشفت أبعاد الكايوس تامة مع الحرب، فكان كل تلك الفتوحات أسعرت عن خراب هائل، ولم يقذه منه غير تقبل العث الذي أطل برأسه بين الحطام والأطلال، وهكذا فر المعنى كأن لم يكن، وصارت عودته أو وصوله محل شك شأنه شأن «جودو» الغائب-الحاضر في مسرحية «صمويل بيكيت».

\*\*\*

العالم كله دواء، فما هو الدواء؟

لا يمكنك أن تتجنب الألم، فهو يأتي مع مسرات الحياة في حزمة واحدة، ولكن توسعك تجنب المعاناة المرتبطة بهذا الألم، راقب التيار، عبور اللحظة، ابتسم لعباري السبيل من الأفكار التي ترد على حاطرك والهواجس والهموم. أنت تعرف أن كل هذا سيمر، وأن صفحة عقلك ليست أكثر من شاشة عرض تنعكس عليها صورةً بعد أخرى. راقب أحاسيسك ومشاعرك وأفكارك. انتبه، ليس مطلوباً منك أكثر من أن تنتبه، حتى يتحول الحاضر

إلى حضور. أنت السيد المختبر، أنت السيد الغائب، إذا سيطرت على تهويمات ذهنك ووحوش أفكارك، فستكون سيد كل ظرف، لأن الأمر كما قال شاعر «الهايكو» القديم «باشو»: «عندما تجد السيد، يمكننا أن نتاح ولا نفعل شيئاً. إذ سيفعل السيد كل شيء».

\*\*\*

على الرغم من كل ما يكتنف مذهب «زن» من غموض، فقد حقق انتشاراً ورواجاً تجاوز حدود الشرق الأقصى إلى الغرب، متسلحاً بفراة (وربما خفة ظل) تكاد تصل لحدود الكوميديا الحفيفة، وكذلك بما تقدمه من مود في الأدب والرسم وتنسيق الحدائق، وتأملات ذات رؤية شديدة الخصوصية لموقع الإنسان من الكون.

ربما لأنه لا ينطلق من اليأس الأوروبي المتجهم الذي يشي بشخص غدر به الوجود وخانتها الآلهة ونبذه الواقع، بل يعانق «زن» الواقع كما هو، ولا يحاول على أي سر خفي محتجب سوف يتبدى ذات يوم للإنسان، فرداً أو جماعة، عبر رحلة روحية وعقلية أو سوى ذلك، فإن لم يشعر المرء بسكينة «الزفانا» والاعتناق هنا والآن، وفي قلب أنشطة حياته اليومية المألوفة والمتكررة، فلا أمل له في أي سكينة أو اعتناق، وسيظل يدور معلقاً في عجلة «السمسار» - عجلة الولادة والحياة والموت ثم الولادة من جديد وهكذا - إلى ما لا نهاية، مهما اعتكف وصام وصلى وتأمل، ما دام يعول على شيء موجود خارجه، ما دام ينتظر لحظة ما في المستقبل، تتجاوز حاضره، سواء في هذه الحياة أو في حياة أخرى تالية، أو في وجود له طبيعة متعالية عن مادة هذه الدنيا

\*\*\*

سألت هذا المخلوق الجائع في أعماقي أي نهر تريد أن تعبر؟  
الشاعر الهندي «كبير»  
تشبث بكل شيء، بالأشخاص والأشياء والأفكار، هذه مملكتك التي

أنفقت عمرك لتأبئها ولم تزل منشغلاً بمراكمة المزيد. من المقترض أن يمنحك هذا شعوراً بالأمان، أن يغدي شبحك الجائع، لكن أين هذا الأمان؟ من أين ينبع؟ أهو حقيقي؟ لكي يكون الكوب مفيداً يجب أن يكون فارغاً، اليد الحرة هي اليد الخاوية، هي التي يمكنها أن تصافح وأن تشير وأن تعمل. تريد أن تسيطر على كل شيء، تبذل جهدك لتكون الأمور تحت السيطرة وفي حدود رغباتك وإرادتك. وكلما ازداد إحكام قبضتنا سحقنا ما يقع في يدنا.

\*\*\*

حينما أتى شاعر «كونفوشي» إلى أحد معلمي «الزن» ليستفهم منه عن سر تعاليمه، استعار المعلم قولاً لـ «كونفوشيوس» في رده عليه: «هل تعتقد أنني أخفي أشياء عنك؟ آه يا تلميذي، هأنذا أقول لك، ليس لدي شيء لأخفيه عنك». وبعد فترة قصيرة، اجتمع الاثنان من جديد في زهرة في الجبال، وإد يعبران أجمة من الغار البري، لتفت المعلم إليه وسأله:

- هل تشمها؟

فقال الشاعر:

- نعم

ليرد المعلم:

- هأنت ترى، ليس لدي شيء لأخفيه عنك

ويقال إن الشاعر قد بلغ الاستنارة في هذه اللحظة

حسب «الآن واتس» في كتابه هذا: «إن سر الصعوبة الشديدة في فهم «زن» يكمن في وضوحه الشديد، ونحن نقفده مرة تلو الأخرى لأننا نبعث عن شيء ما خفي ومحجوب، وبعينين مثبتتين على الأفق لن نرى ما أمام قدمينا». ورداً على سؤال: «ما التنوير؟» أجاب أحد معلمي «الزن»: «أفكارك اليومية». وقال آخر: «إن «زن» ببساطة أن تأكل عندما تجوع، وتنام عندما تتعب». والافتباسات والنوادر المماثلة لهذه كثيرة ومحيرة، وقد يبدو في

الظاهر أنها لا تكاد تقول شيئاً، والعبرة في النهاية ليست في تلك الأقوال ذاتها بقدر ما هي في الخبرة المباشرة التي من المستحيل أن تُنقل عبر نص أو حكاية من ألف صفحة وصفحة.

\*\*\*

ترك أحد الرهبان بيته، لكنه ليس على الطريق، وهناك آخرون لم يغادروا بيوتهم قط، ولكنهم على الطريق.

\*\*\*

على المستوى العقائدي - في سياق الديانات الشرقية الكبرى مثل البوذية - يعد «زِن» محطماً أصنام وأيقونات، طاقة تدنيس تهزأ بالمدارس الفكرية الكبرى، وتشجع بوجهها في اشمئزاز عن متاهة المجادلات اللاهوتية، فمعلمو «زِن» لا يتورطون بالمرة في الصراع الكبير بين مدرستَي البوذية الكبيرتين الأساسيتين، «المهايانا» (العربية الكبرى)، و«الهييانا» (العربية الصغرى)، في اختلافاتهما العديدة والأساسية حول طبيعة الذات، وهل هي مجرد خواء وهم متغير أم لها جوهر ثابت هو ما يبقى غير تناسخات كل كائن؟ لدى «زِن» كل ذلك يبدو أقرب إلى ألعاب ذهنية، وسائل تسلية أو تفاخر وتضخيم، لا يجدي إلا في تضليل الذات وإبعادها عن الحقائق البسيطة الواضحة في الواقع الحي المباشر.

يكشف «زِن» ببساطة (وفي تهتك تقريباً) أفتنة اللاهوتيين الجادة، وشعورهم بجلال الذات وضخامتها عبر تلك الألعاب الذهنية التي تضع - في عرف «زِن» - حواجز وأسواراً تحُول دون الإنسان والتعاطي المباشر والبسيط مع الواقع كما هو، بلا زينات أو زخارف أو أطر عقلية مدمرة، تفصل الذات عن الموضوع، وترسم الحدود بين إنسان وآخر، أي أنها تؤسس لكل صراع بين الإنسان ونفسه، وبينه وبين الآخرين وسائر الموجودات. «زِن» إذن هجمة ضاحكة ومتواصلة ومتجددة على تلك الحدود الوهمية.

\*\*\*

سنوات وأنا أفتش عند حافة الجبل، والآن ضحكة عظيمة عند سفح البحيرة.

\*\*\*

في «زِن»، تبدو الحياة بكاملها مثل عمل فني يتلقاه الإنسان ويبدعه في اللحظة ذاتها. لكنه على عكس الفنون المتعارف عليها لا يحاول تأييد الحاضر والواقع بالكلمة أو بالتشكيل البصري أو غيرهما، بل يتم إتناجهما واستهلاكهما في اللحظة نفسها دونما تثبيت أو محاولة لسجن عاصفة في قارورة اسمها الفن. من ناحية أخرى ثمة طرافة وروح دعابة نادرة تكتنف تجربة «زِن» على العموم، كوميديا تكاد تتسم بالقسوة وجمود القلب أحياناً، في تعاليها الرهيب على جميع مظاهر التجربة الإنسانية حبيسة الأقطاب المتعارضة من خير وشر وحب وكراهية، إلى آخره.

هل يعني هذا انعدام المسؤولية الأخلاقية لدى راهب «زِن»؟ هل يعني هذا أن يغسل المنتمي لهذا المذهب يديه من شقاء البشر وبؤسهم، مولياً ظهره لهم، مكتفياً بتخليص نفسه من أوهام وضلالات العقل والعلاقات؟ يشير «آلان واتس» في كتابه إلى هذه النقطة بكل وضوح، وما ينطوي عليه مبدأ «قبول كل الأشياء» الجيدة منها والسيئة، إذ يمكن من خلاله تبرير أشنع أنواع الشرور والعنف، ويمكن لشخص سيئ أو مريد غير ناضج أن يتخذ مذهب «زِن» ذريعة للتحلل من المسؤولية، بل والمشاركة في الأذى ولو بالصمت والتجاهل. غير أن النظام الرهباني الصارم - بل القاسي أحياناً - لا يدع مجالاً لهذا الخلط، ويتجلى الحل العملي في ألا يسلك أي إنسان طريق «زِن» «قبل أن يكون قد كَيْفَ نفسه وفق نظام أخلاقي شامل».

كيف تتولد تلك الطاقة الهائلة والانغماس التام في الواقع الراهن ومعاقته بلا تثبيت من غير أن ينحدر صاحبها - راهب «زِن» مثلاً - في هوة الجنون، ويصير أقرب إلى عيبط القرية؟ الإجابة باختصار هي الانضباط الذاتي، أو لنقل ضبط الذات، وهو ما لا يقتصر على ترويض العقل والنفس، بل

بالأساس الالتزام الطوعي بالنظام الصارم، واتباع الفضيلة بمعناها الشامل على الأقل في البروزية.

لذلك أصر معلم «زن» دوماً على التدريب الشديد كتمهيد لممارسة «زن». ويشار لهذا التدريب بشكل فائق به النضوج الطويل للرحم المقدس، ولا يحصى عدد القصص التي تُحكى عن النظام الذي فرضه المعلمون على أنفسهم في المراحل الأولى من تطورهم، وكيف حققوا التحكم التام بأفكارهم وأنفعالاتهم، وكيف قوّوا صلابتهم في مواجهة الصقيع والتلج في أديرة منهرة، لا سقف لها وتلاها النجوم فيها في الليل.

\* \* \*

في خاتمة للكتاب يعود «الآن واتس» للتشديد على الفكرة المركزية، وهي أن «زن» تماس مباشر مع الحياة، وجمع للذات والحياة في تناغم ووحدة وثيقة، بحيث ينسى كل تمييز، ويتم تجنب كل رغبة بالامتلاك، إذ لا وجود لمن يمتلك، ولا وجود لما يمكن امتلاكه...

\* \* \*

هكذا يجب أن تتأمل هذا العالم العابر  
نجم في الفجر، فقاعة في جدول  
وميض يرق في سحابة صيف  
ضوء قنديل متراقص  
شبح، وحلم  
من «السوترا الماسية»

## شكر واجب

كُتبت مادة هذا الكتاب ونُشرت على مدى سنوات، وما كان لها أن تُجمع بين غلافَي كتاب إلا بتشجيع صديقي باسم عبد الحليم أولاً فله جزيل الشكر والامتنان، وإحساسي ثانياً بأنه قد يكون من بين هذه المقالات المتفرقة، والمنشورة هنا وهناك، ما يستحق مصيراً آخر، حتى لا يطويه النسيان بمجرد نشره وقراءته، وخصوصاً حين لا ترتبط موضوعاته وهمومه بلحظة عابرة أو مسألة أثرت لبعض الوقت. كما أشعر بامتنان بالغ نحو جميع الزملاء والأصدقاء، من الصحفيين والكتاب ومحري المواقع، من حرصوني على كتابة بعض مواد الكتاب، على مدى سنوات، وأولوني ثقة أتمنى أن أكون جديراً بها، وأعانوني على هزيمة التردد والشك في قدرتي على الكتابة غير القصصية، واستطعت بمساعدة بعض هؤلاء أن أكتب بانتظام ولو لبعض الوقت عن قضايا وهموم ومسائل راودتني وخطرت لي، ولم تكن لتجد لها موضعاً في سياق الكتابة الإبداعية ذات الأشكال المتعارف عليها. يضيئ المجال هنا عن ذكر أسماء جميع أولئك الزملاء، لكنني أود أن أخص بالذكر الشاعر والصحافي الأستاذ سيد محمود، الذي وثق في خلال فترة رئاسته لتحرير جريدة «الفاخرة»، ودعاني لكتابة زاوية أسبوعية ثابتة على مدى عامين تقريباً، وكانت تلك الفترة تدريباً مثالياً على هذا النوع من الكتابة، وقد وجدت بعض سطور تلك الزاوية طريقها لكتابي هذا، بعد العمل عليها من جديد.

كما لا أنسى فضل الصديق والأخ الكاتب والمترجم والمحرر أمير زكي، بتشجيعه لي على الكتابة والإسهام في موقع «المنصة»، خلال فترة طويلة من عمله كأحد محرري الموقع، والأستاذة ليلى أرمن بدعوتها لي للكتابة عن مجموعة كتب ذات أبعاد روحية ونفسية على موقع «مدى مصر». لهما ولجميع الزملاء الآخرين ممن تعاونت معهم ولو لمرة واحدة، بكتابة شهادة هنا أو مقال هناك، جزيل الشكر، فلو لا حرصهم ومطاردتهم لنا، في بعض الأحيان، نحن الكتاب المزاجيين، لاقتفرت حصيلتنا من الكتابة إلى قدر معتبر، قد يكون بعضه جميلاً وخليقاً بحياة أطول ولو قليلاً.

ياخذنا الكاتب محمد عبد النبي القائمة القصيرة لجائزة بوكور العربية، جائزة ساويرس الأدبية، جائزة معهد العالم العربي في باريس إلى غرفة الكتابة، لنستكشف معه فيها جوانب أخرى للأدب، من زوايا غير مباشرة، وبعيدة قليلاً عن مطالب التقنية والحرفة، مثل: كيف تتشكل ذائقتنا الأدبية عبر القراءة؟ وما دور التذکر والنسيان فيها؟ وأسئلة أخرى تتناول قيمة الصمت والعزلة واتخاذ مسافة، ومعنى أن ننصت، والعلاقة بين الموسيقى والكتابة.

تطرح المقالات أسئلتها الخاصة، وتغامر في بعض الأحيان بتقديم إجابات غير نهائية، وفي هذا كله تستند بوضوح إلى تجارب أدبية وغنية وتجادل معها وتستفهمها؛ قد تكون تلك التجارب رواية أو قصيدة أو فيلقا، أو حتى مشهداً يعينه من رواية تحولت إلى أكثر من فيلم، مثل مشهد قمصان جاتسبي الملونة في رواية «جاتسبي العظيم»، ولغز الجمال الذي قد يدفعنا من رهاقته إلى اليكاه.

رحلة أدبية ممتعة وعميقة.